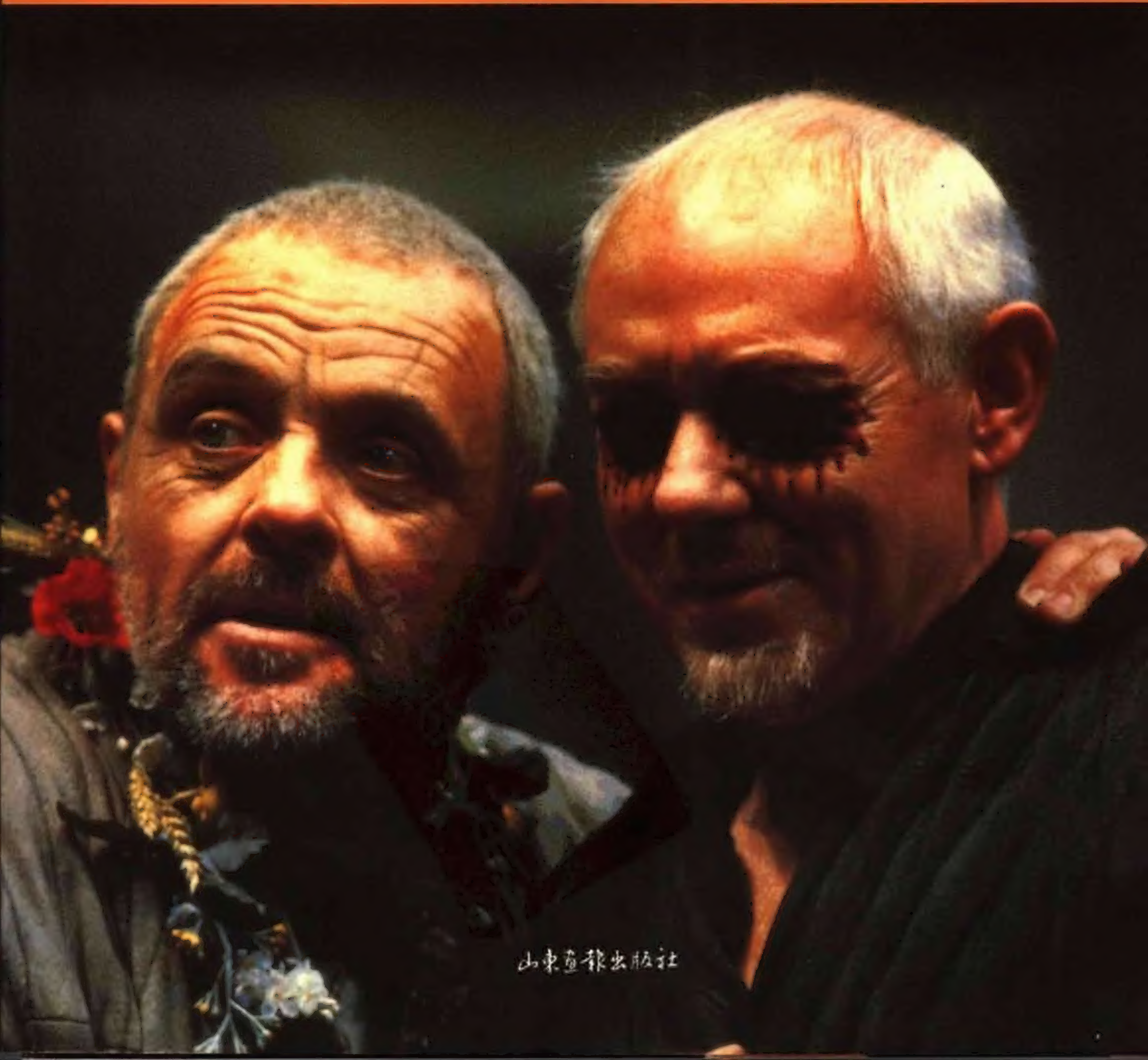
THE CAMBRIDGE

ILLUSTRATED HISTORY OF BRITISH THEATRE

剑桥插图英国戏剧史

[英] 西蒙·特拉斯勒 著　　刘振前　李　毅　康　健 主译



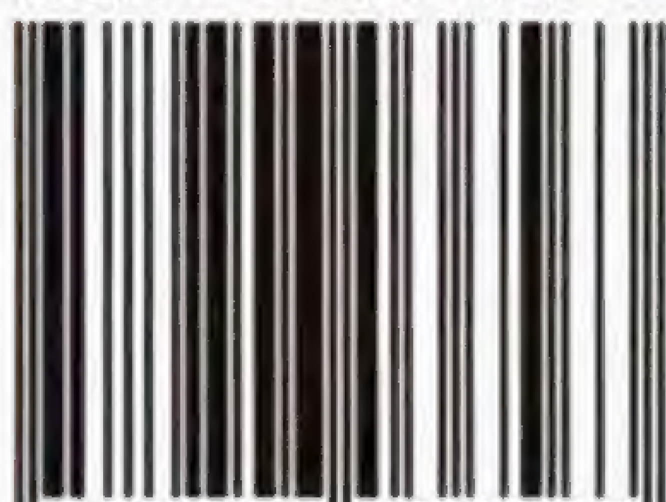
山东画报出版社

THE CAMBRIDGE ILLUSTRATED HISTORY OF BRITISH THEATRE

责任编辑＼于建成　装帧设计＼李海峰

本书风格活泼，想像丰富，见解独到，插图风趣，乃权威之作。它追溯了英国不同时代戏剧、戏剧创作、舞台形式、演艺行业以及演员地位在不同时代的发展与演变——事实上，涵盖了表演艺术的各个方面。从讽刺剧和滑稽讽刺剧到情节剧和哑剧、童话剧，从古代到当代，这是一部全面、权威的英国戏剧的历史著作。作者在全书的叙述过程中，视角经常在演戏的人和看戏的人、审批戏剧的人和大众通俗戏剧表演之间进行转换。《剑桥插图英国戏剧史》对所有对戏剧有兴趣的人，如学生、教师、表演者或者观众，其价值都无可估量。

- 从非主流和“非官方”戏剧到主流和“官方”戏剧，涵盖所有的戏剧形式。
- 探讨国外戏剧对英国戏剧的影响以及英国戏剧对国外戏剧的影响。
- 插图丰富多样，独树一帜。



ISBN7-80603-656-3
定价：60.00元

THE CAMBRIDGE ILLUSTRATED HISTORY OF BRITISH THEATRE

剑桥插图英国戏剧史



山東畫報出版社

THE CAMBRIDGE ILLUSTRATED HISTORY OF BRITISH THEATRE

剑桥插图英国戏剧史

[英] 西蒙·特拉斯勒（Simmon Trussler）著　刘振前　李　毅　康　健 主译



山东画报出版社

山东省版权登记 图字：15 2003-112号

图书在版编目（C I P）数据

剑桥插图英国戏剧史／（英）特拉斯勒（Trassler,S.）著；刘振前，李毅译．—济南：山东画报出版社，2006.11
ISBN 7-80603-656-3

Ⅰ.剑… Ⅱ.①特… ②刘… ③李… Ⅲ.戏剧史—英国 Ⅳ.J809.561

中国版本图书馆CIP数据核字（2006）第039594号

The Cambridge Illustrated History of British Theatre
By Simon Trussler

本书根据剑桥大学出版社2000年版译出

参加翻译人员与分工：

袁风识、刘振前
第一章至第六章
刘振前 李 毅
第七章至第十章、第二十一章
范 琳 徐 军 康 健
第十九章至第二十章、第二十二章
徐 军 邢莲君 康 健
第十五章至第十八章、参考指南和主题索引
李 毅 范 琳
第十一章至第十四章

责任编辑 于建成
美术设计 李海峰
主管部门 山东出版集团
出版发行 山东画报出版社
社　址 济南市经九路胜利大街39号 邮编 250001
电　话 总编室（0531）82098470
市场部（0531）82098042 82098047
网　址 http://www.hbcbs.com.cn
电子信箱 hbcb@sdpress.com.cn
印　刷 山东新华印刷厂临沂厂
规　格 201×250毫米
21.5印张 200幅图 480千字
版　次 2006年11月第1版
印　次 2006年11月第1次印刷
定　价 60.00元

如有印装质量问题，请与出版社资料室联系调换。

扉页图片：埃玛·菲尔丁（Emma Fielding）、克莱芙·伍德（Clive Wood）与比利·布朗（Billie Brown）在皇家莎士比亚剧团1994年上演的《第十二夜》中的演出照。

第一页图：

《众才子》，又名《超级游戏》，以对话形式浓缩成戏剧场景的恶作剧集锦的标题页。伦敦1662年。

作者简介

西蒙·特拉斯勒(Simon Trussler),在英国戈尔德史密斯学院(Godsmiths College)从事教学与研究工作。

“……在特拉斯勒的(书出版)之前,本人还没有读过一本如此完整、内容如此丰富的戏剧历史……显然,他在本书中投入了大量的心血和缜密的研究……(此书)是一部重要的参考著作,内容不仅涵盖戏剧、演员、表演风格和剧院,同时还描述了各个时代的社会和政治态度……”

——《舞台》杂志

“如同优秀的戏剧,本书节奏明快、通俗易懂,读它乃是一种无上的享受。”

——安东尼·谢尔

封面图片

英国皇家剧院中上演的由大卫·黑尔(David Hare)导演的《李尔王》(King Lear)(1986)剧照。安东尼·霍普林斯(Anthony Hop-lins)在剧中扮演李尔王,迈克尔·布赖恩特(Michael Bryant)扮演格洛斯特(Glou-cester)。



导 言

写历史——尤其是戏剧史，在这个历史时刻，是不合时宜的。原因之一，充斥所有史书的意识形态目前正面临严格的审视（而且这样做是恰当的）；原因之二，写历史的可能性正面临解构主义和后现代主义形形色色理论观点的挑战，尤其是对戏剧史学家而言，解读转瞬即逝的历史事件和扑朔迷离的人物留下的遗迹，而不被认为他（因为这是一个男性）是一个“还原论者”或者其著作缺乏“理论的严密性”，是一件非常困难的任务。然而，我写出这样一部可能被人认为是相当“传统”的戏剧编年史，并非出于我对上述风险的无知，而是基于我对历史的认识：如同戏剧一样，历史受制约于（着重号为原作者所加。——译注）传统，被看成是作者（或者演员）与读者（或者观众）共享的速记。只要传统为人所理解，即使不为人所共有，我仍希望耗费了我大量精力和时间的这本戏剧史会得到赏识。

我坚信，本书恰好填补了这样一个空白。最近一些年来，面面俱到描述世情的戏剧史为数不少，在一定程度上只关注戏剧文本的戏剧史也有一些，而既不同于前者，更不同于后者的戏剧史却极其鲜见。然而，正如乐谱是音乐演奏的线索，付诸字面的戏剧是（或者应该是）实际上演的戏剧的乐谱——像节目单或者剪报一样，也仅仅是戏剧演出不多的残留痕迹之一。戏剧“最终”（但永远不可能完成的）产品的创造是一个复杂的过程，而剧本则仅仅是其中一个成分。

因此，戏剧史不仅仅是剧本的历史，演员和演出场所的历史，而且是剧作家、舞台经理人和导演指导演员扮演角色的历史，同时还是演出场所组织、装饰和照明的历史和观众在演出场所中位置安排变迁的历史。因为观众座位的安排决定他们参与戏剧表演过程的程度：要么亲密参与所“接受”的表演，要么被降至被动观看者的地位。同时，重要的是，还要对观众的社会构成有所了解——他们是否来自不同的社会阶层或者某个社会精英阶层，是否不同类型的戏剧迎合的是不同阶层的趣味；同样重要的是，还应该了解批评界的先人之见以及社会与政治的发展，了解对观众偏见与期待的形成以及可能或者允许的演出种类的影响作用。

年代愈久远，历史证据愈稀少，在很多情况下，常流于猜想和臆测——在我们苦思冥想对某种演出的风格或者演员的风格进行重构时，情形犹然。一部小说或者一首诗——纸面上生存下来的文学——提供的是可供“阅读”的“文本”，无论作者之死是通过死亡证书来宣布，还是由罗兰·巴尔特（Roland Barthes[①]）来宣布。无论离原始背景多么久远，绘画和雕刻作品都会以艺术家赋予的形式存在下来。伟大的音乐作品或许可以用乐器按照最初演奏的方式演奏出来。当然，电影的永恒源自于其作品本身的艺术性，它试图为后人创造一个更加完美的版本。然而，即使使用目前广为流行的摄像机，所保存的也仅仅是戏剧表演的木乃伊而已。因为鲜活有生命力的戏剧表演，夜夜不同，时有新意，受到与观众关系的制约，这是任何机械手段无法复制的。即使有伯比奇（Burbage）、贝特顿（Betterton）、加里克（Garrick）甚至欧文（Irving）的演出实况录像，我们也会发现或者充其量可以说，他们的思维方式、言谈、行为举止，都与我们的不同——而从另一方面来看，这些录像至多是历史留下的古董，所遵循的是我们已经无法理解，或者无望完全把握的传统。

当然，如果不考虑“play”一词固有的双重含义所暗示的其他类型的表演，情形确实如此，因为我们所说的戏剧只包括每天下午或者晚上特定时间内上演、全部或者部分占据剧院舞台的正规戏剧。“play”指任何具有娱乐功能的扮演活动。凡是有观众参与而且有“演员”持续或者间或以此为业的娱乐活动，均属于本书讨论的

①法国符号学家及评论家，法兰西学院研究文学符号的第一个讲座教授。——译注

范畴。这就是为什么，我在本书前几章中反复强调，巡回演出的哑剧演员、叙事歌曲演唱演员或者具有不同传统背景的游唱演员的演出活动，统统属于本书所描述的戏剧史的范畴。就其主观意图而言，他们比那些尝试将宗教庆典改编成准戏剧形式的传教士，更应该在戏剧史中占据一席之地，因为长期以来，学者们一直将反映宗教庆典活动的准戏剧看成是实际上从未消亡的戏剧的"再生"。

值得庆幸的是，所有这一切都是当今戏剧研究的材料。然而，戏剧研究在英国是一门新兴的学科——从英国大学（布里斯托尔，Bristol）建立第一个戏剧系和戏剧研究协会（Society for Theatre Research）并创办第一家专门戏剧杂志《戏剧札记》（*Theatre Notebook*）算起，总共有不到50年的历史。《戏剧札记》杂志的创立是至今仍然活跃的、"业余"戏剧研究传统（之所以说这种研究具有业余性质，是因为缺乏经济资助）的体现。没有由此引发的戏剧研究的繁荣，本书也就无法完成。然而，[尽管阿勒代斯·尼科尔（Allardyce Nicoll）曾做出过开拓性的贡献]学者们都在忙于描绘以前模糊不清的图画的细节，却忽视了对大画面的远距离审视。因此，本书并非是原创性研究的结晶，而是对他人研究和发现的概述。所引用的部分文献在本书参考文献中已列出，在此谨表衷心感谢。

然而，我相信，对各种相互矛盾、冲突的观点和阐释的综合确实具有独创性，而且本书跳出了戏剧的狭隘藩篱，将它部分地与当时的生活联系了起来，从而拉近了戏剧表演活动与所处时代的距离。材料的取舍不可避免反映个人的趣味，但是我希望在"官方的①"戏剧活动与传统戏剧演出与通俗、"非官方的"而且往往是对立的戏剧表演之间，找到一个平衡点。过去，后者一直被排斥在主流之外，受到谴责或者被完全忽视。因此，我在本书中对伊丽莎白时代戏剧中的吉格舞（jig）、18世纪的集市戏剧或者两次世界大战之间兴起的工人戏剧运动（the Workers' Theatre Movement）都给予了一定的重视。同样，本书没有同一般的戏剧史一样辟专章来孤立地讨论莎士比亚的戏剧，而是像对待加里克和欧文一样，将他置于更大的背景中来进行描述。

写历史总要"断代"，完全规避由此带来的危险是不可能的。但是，我将本书分成若干章节，每一章跨越数十年，以尽量避免过分概括化。因此，本书中凡是提到"18世纪"或"19世纪"之处可能指更长的一个历史时期，而非某个时代及其风格的过分渲染，因为如果这样，不仅显得庞杂，而且难以驾驭，无法条分缕析地对这一时期的戏剧做出总结。例如，在过去，"王政复辟时期"（或者最长是指查理二世统治时期）是作为戏剧实践的一个标志，在这里则允许一直持续到安妮女王（Queen Anne）统治早期的戏剧表演。

硬性规定某些限制则是出于需要，而非作者之选择。自16世纪末以来，伦敦一直是英国戏剧的中心，为观众写的戏剧种类是本地区剧院引进的剧种，例如，马戏兴盛于18世纪，在19世纪却被"地方巡回演出"（provincial tours）所取代。尽管通俗表演传统在大众中更有基础，但仍然虚无缥缈，无法把握。从上述意义上讲，这本戏剧史可能有时——至少从诺曼征服到本世纪末——从本质上讲，是以不列颠民族为中心的。

女权主义戏剧研究正在重新发现女性在戏剧中的历史地位，这是正确的。在本书中，我高度重视女性在许多早期哑剧剧团中的领导地位、女性在巡回演出中的主导地位以及赫罗茨维莎（Hrotsvitha）戏剧的历史意义。赫罗茨维莎是后古典时期第一位留下名字的剧作家。然而，多数民间演出和所有经教会许可的戏剧表演活动，皆为男性的天下。另外一个残酷的事实是，即使在表演这个行当中，1660年之后，女性虽然在戏剧中承担一些角色，但往往被贬低为近乎妓女的地位。阿弗拉·贝恩（Aphra Behn）虽然为人们重新发掘出来，但这并不能掩盖下述事实：长期以来，这种"名誉扫地"的联想使小说成为女性作家首选的文学体裁。因此，本书最后一章奏响了为数不多的乐观曲调之一：女性争得了迟到的机会，均等和平等参与以前由男性独霸的戏剧行业中各个行当的权利。

这种偏见属于戏剧本身的，而非我本人的，但是我并不宣称自己所写的是其他方面公正客观、无偏见的戏

① "official"一词，也可译作"正规的"，下文中的"unofficial"可译作"非正规的"。一般来说，在宫廷中的演出都比较正规，道具、布景等比较华丽堂皇，相反民间的演出则相对比较随便。——译注

剧史。无论自已声称为了做到客观，做出多大的努力，历史总带有偏见。因为，假如新的史学理论曾教给我们一点东西的话，那就是，撰写历史者所处的时代决定了他关于所写的这个时代的观点，这就像积累的个人观点和经验的文化包袱一样，无法逃避。“客观的”史学家曾经根据任意（因此是主观）的标准，认为中世纪戏剧“发端”于“Quem Quaeritis”辞格的引进，这一“事实”使本书第一章显得多余。“客观的”史学家断定，18世纪末19世纪初戏剧中经常出现的游行是破坏性行动，因此可以顺理成章地被作为“乱民”加以隔离。我本人“主观的”观点不可避免地受到我出身的社会阶层的影响，认为组成“乱民”的普通人（其行为远远不如镇压他们的“法律和秩序”来得更具暴力性）之所以游行，是为了取得我现在正享有的权利，而我却冒着风险，对这些权利默然视之。

因此，这是一部具有激进倾向的戏剧史。它在承认伦敦西区（更不用说南岸区）在官方戏剧的形成中所起的各种不同作用的前提下，努力重构同样对目标观众的生活产生深刻影响的非官方戏剧，恢复其在戏剧史中的地位。作为一个激进主义者，我给自己的“定位”是：我既是战后民主政治的产物，同时也是这种政体的一贯拥护者。正是这种体制通过教育、住房和医疗保险给我“生活中的机会”，而我的子女们却将缺少甚至失去这些使我有能力帮助他们的机会。在当今社会中，那些像我一样从处于劣势的社会底层爬起来的父母将会发现，这种机会是很难得到的（虽非完全不可能）。

如果没有来自各个方面的鼎力支持，本书的出版是完全不可能的。首先是我的妻子拉韦涅·安德森（Laverne Anderson）的无私帮助、忍耐（和计算机技术）；年少懵懂的子女乔纳森（Jonathan）和梅里尔（Meryl）不断的激发和业已更事的子女安娜（Anna）和尼古拉斯（Nicholas）的鼓励。其次，哥尔斯密学院（Goldsmith College）的同事，尤其是内斯塔·琼斯（Nesta Jones）和比尔·奈史密斯（Bill Naismith），给予了我宝贵的支持；同时，我还要感谢学院院长和院务委员会，是他们在本书急需“全力以赴”的时刻特允给予学术休假。另外，威廉·泰德曼（William Tydeman）对我中世纪戏剧的处理提出了宝贵的意见；彼得·霍兰（Peter Holland）全程跟踪了项目的完成，谨致以衷心的感谢。第三，剑桥大学出版社的三位编辑也为本书的出版付出了大量的心血，由于现代图书出版涉及面极其广泛，他们成为本书的编辑教父：安·斯通豪斯（Ann Stonehouse）策划了本书，并向我约稿；彼得·理查兹（Peter Richards）的慷慨支持使本书的最后稿得以完成；肯德尔·克拉克（Kendall Clarke）轻柔的笔触令我感激，倘若遇到苛责的编辑，我非得按照他们的趣味来对整个书稿做大刀阔斧的修改不可。此外，萨拉·斯坦顿（Sarah Stanton）也在背景资料方面给予了不懈的支持。最后，我要向那些给予我帮助和支持的个人表示感谢：考利·肯德尔（Callie Kendall）为搜集图片做出了大量的工作；斯图尔特·麦克里迪（Stuart McCready）不仅使我认识到新的技术能使作者更多地参与图书的整个编印过程，而且允许并鼓励我为本书的编印出谋划策。

西蒙·特拉斯勒

目 录

导 言……………………………………………………………………………………001

第一章 罗马统治时期的不列颠与中世纪早期 44年至950年……………………001

罗马统治时期英国剧院的历史遗迹。中世纪时代滑稽剧（演员）的历史证据。“吟游诗人”为统治者吟诵史诗。凯德蒙个案与基督化的影响。

普通人的节日庆典

第二章 中世纪中期 950年至1300年………………………………………………010

赫罗茨维莎的戏剧与“泰伦斯舞台”。基督教仪式与礼拜仪式戏剧。三种语言并存的国家中的阶层与戏剧演出。盎格鲁－诺曼戏剧。贵族行为的戏剧化：宫廷式爱情与骑士比武“戏剧”。不同类型的吟游诗人。“狂欢节”的重要性。

第三章 中世纪晚期 1300年至1485年……………………………………………021

饥馑、瘟疫、政治与信仰。施洗约翰节“平民化”：圣体节宴庆。“官方”与“非官方”的露天历史剧：从“入城仪式”和活报剧到神秘剧。作为哥特艺术的神秘系列剧以及其地点与舞台形式。康沃尔神秘系列剧。神职人员戏剧与圣徒生平。世俗间插剧与道德间插剧。民间戏剧的精华：哑剧表演与化装。

第四章 专业戏剧的雏形 1485年至1572年………………………………………033

戏剧表演与都铎神话。宗教改革和“神秘剧”的终结。教育戏剧与文人剧。从皇家奴仆到专业演员：弄臣、唱诗班男童、成年演员。间插剧：道德间插剧、政治间插剧、闹剧间插剧。浪漫剧、叙事诗和平民观众。演出场所。历史证据及其阐释。控制的工具：戏剧审查、对演员的庇护。

第五章 室外剧院的时代 1572年至1603年………………………………………046

外省戏剧演出的衰落。伦敦的“剧院区”。最早的永久性剧院。舞台技巧。重要戏剧演出团体的组织与发展。演员、“角色”和角色“系列”。大学才子与素体诗的成功。喜剧、历史剧、悲剧与吉格舞。戏剧创作的专业化：莎士比亚、海伍德和琼森。儿童演员重返舞台与“剧院之战争”。宫廷剧院。一位完美女演员的去世。

剧院的重构

第六章 詹姆斯时代的戏剧 1603年至1625年……………………………………061

从伊丽莎白一世时代到詹姆斯一世时代。新庇护人与“室内戏剧运动”。观众的变化与欣赏趣味的变化。幕与场。“人物”的性质：愤世者与复仇者。传统、男扮女装（或女扮男装）与小丑表演。悲剧、悲喜剧与“三才子”。假面剧与其他形式的娱乐活动。“城市喜剧”、清教徒与剧院政治。

第七章　查理时代与克伦威尔时代的戏剧　1625 年至 1660 年……072

瘟疫、庇护和演员。观众问题。女王、宫廷和假面剧中盛大场面的胜利。侠义的专业剧作家。政治戏剧和关于政治的戏剧。1642 年关闭剧院与演员的两难处境。王朝更替时期的戏剧残余：书斋剧、滑稽短剧和迟到的歌剧。舞台改革的理论。

第八章　复辟时期的戏剧　1660 年至 1682 年……082

传统男扮女装演员与新获得特许的演员。相互竞争的剧团、演员以及剧院。侧景与活动遮板。外来影响与本土戏剧的发展。霍布斯与关于快乐的思想。国王、王官与“表演”的类型。业余演员与专业演员。社会、性欲与新型喜剧。英雄戏剧、新古典主义和莎士比亚的影响。戏剧表演专业与排他主义危机。“市区”与“镇区”。

对莎士比亚戏剧的改造

第九章　资产阶级戏剧的诞生　1682 年至 1707 年……094

联合剧团惨淡经营的岁月：戏剧、政治、观众。贝特顿叛逃至林肯律师学院。对女演员的态度、利益分配制度的形成与发展。表演“规则”的形成。新一代演员的崛起以及科利·西伯的重要影响。柯里尔对戏剧的攻击、伦敦市与信用经济。乔治·法夸尔与“残酷”喜剧、“温情”喜剧。女才子。新的“剧院之间的战争”。剧团的重新联合。

第十章　演员地位的上升　1707 年至 1728 年……103

演员与逐渐消失的台口。特鲁里剧院发生的争端与演员兼经理人时代。戏剧批评的肇始。威尔克斯、布思与“夸张派”。感伤的悲剧，革新的喜剧。综合节目单与闹剧的流行。林肯律师学院菲尔兹剧院的约翰·里奇与英国哑剧的诞生。表演的模式。郊区、市场和外省的戏剧活动。书斋中的莎士比亚和舞台上的莎士比亚。

第十一章　压迫与反抗　1728 年至 1741 年……113

辉格党统治得到巩固。沃波尔的权力日益加强以及叙事歌剧日益流行。新观众、新剧院。菲尔丁、李洛和戏剧界的反抗。特鲁里街的权力之争。科文特加登剧院建成。未名剧院组建“大莫卧尔戏班”。戏剧讽刺。戏剧许可法的通过。戏剧实验结束。演员与戏剧表演。加里克在古德曼牧场剧院演出。

大卫·加里克的表演风格

第十二章　加里克时代　1741 年至 1776 年……125

帝国主义的形成，体面社会获得胜利。小说给戏剧的压力。加里克加盟特鲁里。重要演员及其表演风格。未名剧院和科文特加登剧院的福特。喜剧、悲剧与感伤情绪。莎士比亚产业发展加速。盛大场面剧与哑剧。德·卢泰尔堡与新舞台布景设计的革命。集市戏剧表演被禁止、外省戏剧演出合法化。工业革命与改革运动的黎明。

第十三章　从风俗剧到情节剧　1776 年至 1814 年……135

谢里丹现象。从风俗喜剧到场面宏大的政治剧。特许剧院的扩大。小剧院的建立与情节剧的起源。海军题材戏剧、时事剧与哥特场景。社会下层观众。活报剧。综合戏单。菲利普·阿斯特

利与乔·格里马尔迪。“肯布尔宗教”。问题的“核心”。作品放纵的意义。
基恩：情感的无政府王国

第十四章 戏剧垄断的终结 1814年至1843年……147
戏剧与政治改革。社区剧院。西区里的竞争。特许剧院衰落。剧院设计上的革新。喜剧的风格。戏剧评论家的介入。情节剧的类型。狂剧、滑稽讽刺剧、滑稽短剧以及音乐厅的初期历史。《戏剧法案》与《反骚乱法案》。
出类拔萃的麦克里迪先生

第十五章 回归正统戏剧 1843年至1871年……159
阶级、金钱与戏剧。音乐厅的发展。从保留剧目到巡回演出。铁路时代。长期轮演制的影响。对高雅的追求。戴恩·鲍西考尔特与汤姆·泰勒。闹剧繁荣的岁月。西区与街道剧场。菲尔普斯在萨德勒韦尔斯剧院。探询“考古准确性”。
威尔士亲王剧院里的锅碗瓢盆现实主义

第十六章 投机的剧院 1871年至1891年……171
通俗文化、维多利亚时期的圣诞节与新形式的哑剧。音乐厅大生意。政治改革与经济萧条。剧院建设的新高潮。电的发明与应用。时尚的悲剧家欧文。吕刻昂剧院的管理与影响。西区剧院的繁荣。新的版权法与“新戏剧”的先驱。轻歌剧、闹剧与社会剧：吉尔伯特、平内罗、琼斯和王尔德。批评界的争议：斯科特、阿彻尔与萧伯纳。国外的影响与易卜生主义的暗示。

第十七章 浪漫与现实 1891年至1914年……183
从维多利亚时代到爱德华时代。社会地位的分裂与理智的分裂。演员兼经理人与浪漫剧的流行。女演员、“妇女问题”与妇女选举权戏剧。问题剧与自然主义的本质。上演戏剧的各种学会与韦德雷纳－巴克合作关系的建立。剧作家与民众。萧伯纳的自我塑造。戏剧审查、戏剧表演培训与组织。保留剧目轮演运动与爱尔兰的文艺复兴。对莎士比亚的各种处理方式：特里、本森、波尔、巴克与克雷格。音乐喜剧与时事讽刺剧。音乐厅与电影院的兴起。
从滑稽讽刺剧到时事讽刺剧

第十八章 第一次世界大战与大周末 1914年至1939年……197
第一次世界大战及其以后的岁月。沙夫茨伯里林阴大道的扩张。新旧两派戏剧家与导演。舞台布景设计的文艺复兴。“另类戏剧”。斯特拉特福与老维克。演员与传播媒介。影院、外省与音乐厅的衰落。无线电广播的肇始。自说自话的30年代。业余戏剧与独幕剧。工人戏剧运动。战争的先兆与戏剧的反应。

第十九章 实用戏剧时代 1939年至1956年……215
人民战争悖论。戏剧与闪电战。军事时事局、国家娱乐服务联合会与音乐和艺术促进委员会。流亡中的老维克。“真正固定剧目轮演”制的恢复。艺术委员会、外省与“集团剧院”。西区里的逃避主义。严酷时代的表演风格。诗剧的虚假繁荣迹象。不列颠节。广播喜剧与话剧，从阿彻一家到第三套节目。戏剧工作坊。小剧院的衰败，千呼万唤始出来的戈多。斯特拉特福的新观

念。大学与外国的影响。

第二十章　愤怒与富庶　1956年至1968年……229

政治与戏剧的分水岭。王宫剧院上演的新戏剧。戏剧工作坊：成功的苦恼。集体表演的理想与皇家莎士比亚剧团的成立。国家剧院的最终建立。电视剧。讽刺剧的繁荣、“第二次浪潮”与实验戏剧。平民剧院应运而生。主管艺术的大臣。期待与暗示。

第二十一章　另类戏剧　1968年至1979年……243

戏剧与1968年发生的“事件”。实验戏剧带来的骚动。性开放社会与戏剧审查制度的废除。艺术实验室、新空间与“残忍戏剧”的遗产。集体创作与环境戏剧。20世纪70年代：政治鼓动剧。社区戏剧团体、艺术中心运动与教育戏剧。新戏剧创作融入主流戏剧。合股剧团与王官剧院。国家剧院与皇家莎士比亚剧院内部变革。女权主义戏剧、同性恋戏剧与民族戏剧。改革思潮中的艺术委员会。

第二十二章　戏剧与市场　1979年至1990年……263

撒切尔时代的政治与经济。赞助与戏剧。80年代的艺术委员会与其中部分接受赞助的对象。传统与西区的戏剧。音乐剧的十年。世界视角。实验戏剧：从反文化到室内剧。另类喜剧。男性与女性：导演、演员与剧作家。反映时代变化的戏剧。戏剧遗产、对盛大场面剧的喜爱与卡拉OK的奇特繁荣。街道戏剧与一个警世故事。

后　记……275

年　表……278

英汉术语表……287

人名索引……290

主要参考文献……308

致　谢……315

主题索引……317

译后记……334

第一章　罗马统治时期的不列颠与中世纪早期　44 年至 950 年

英国第一位有名字传世的演员是一位女性。发现于莱斯特(Leicester①)，制造于大约公元1世纪到4世纪之间的意大利紫陶碎片上，刻着韦勒康德(Verecunda)这个名字，并注明为“ludia”，意思是“演员”，在其旁边刻着角斗士卢修斯(Lucius)的名字。两者是最佳搭档。因为在罗马占领时期的英国戏剧中，巡回演出的演员和角斗士无疑是同台表演的。这与在幅员辽阔的罗马帝国其他地方的发现不谋而合。



人们认为，马赛克拼图中所描写的是希腊戏剧家米南德(Menander⑴)的一部戏剧中的一个场景。图中的面具、音乐演奏技巧和行为举止——更不用说小矮人侍从——都反映出(当时)巡回滑稽剧剧团的特点。图中有萨摩斯(Samos⑵)人狄奥斯科莱兹(Dioskorides)的签名，完好地保存在庞培(Pompeii⑶)城的火山灰中，这幅马赛克画约创作于公元前100年。

罗马风格的大剧院的遗迹，在英国六座城市中都有发现，其中包括坎特伯雷(Canterbury)、科尔切斯特(Colchester)和圣阿尔班斯(St Albans)。有的剧院的历史可追溯到公元1世纪。此外，还发现了数十个既可用于戏剧演出，也可用于其他用途的圆形剧场遗址。还有八个面具，有的用于悲剧表演，有的用于喜剧表演，陆续在不同的地方被发掘出来——这些大概是当时巡回演员的财产，他们不一定要在专门的剧院中表演。所有这些考古证据表明，在罗马统治时期，不列颠的戏剧演出分布地域广泛，从约克郡(Yorkshire)到肯特郡(Kent)，从南威尔士(South Wales)的卡利恩(Caerleon)一直到埃塞克斯郡(Essex)，到处都有他们留下的足迹。

尽管有上述戏剧演出活动留下的物质痕迹，但是对当时戏剧可能采用的形式，仍然一无所知。根据假设(这是我们在本章中反复使用的一个短语)，英国演员在保持恰当距离的前提下，遵从的是罗马帝国建立的时尚。即使在英国建立最早的剧院之前，普劳图斯(Plautus②)和泰伦斯(Terence③)的喜剧(这一传统的某些成分在后来情景喜剧的情节中保留下来)已为哑剧(pantomimus)的无声艺术和更粗犷、豪放的“滑稽剧”所替代。“pantomimus”是由一个演员戴着面具表演的舞剧，所有的角色均由一个人伴着配音和音乐扮演。演员表现的主题一般取自神话——尽管自命为高雅艺术，但其中有许多与性有关的展示。

滑稽剧的流传

罗马的滑稽剧却没有这么自命不凡。“mimes”这个术语对我们而言，界定不够明确，不仅指短小精悍的口

①英国英格兰中部城市，莱斯特郡首府。——译注
②普劳图斯（公元前254～前184），古罗马喜剧作家，其戏剧大多是根据古希腊新喜剧改编而成的。——译注
③泰伦斯（公元前186？～前161），古罗马喜剧作家，迦太基奴隶出身，其戏剧也大都是根据古希腊新喜剧改编而成的。——译注
⑴米南德（公元前342～前292），雅典戏剧作家，以轻喜剧见长，创作剧本100部，但仅有《恨世者》一部传世。——译注
⑵希腊岛屿，位于爱琴海东部。——译注
⑶也译作“庞贝”，意大利南部古城，位于维苏威火山附近，公元79年火山爆发，全城被埋。——译注



象牙雕刻的悲剧面具，可能是女子针线盒一侧的装饰品，是在哥温特郡（Gwent）新港（Newport[(1)]）附近一个罗马定居点卡利恩(Caerleon)发现的，在这里一座野草覆盖的露天剧场的遗址完好地保存了下来。

语化戏剧，而且指表演这些戏剧的巡回演员［这个名称来源于“mimetic”一词，意思是“模仿”。亚里士多德(Aristotle)认为，模仿性是戏剧本能之核心所在］。在古罗马，滑稽剧既对公众演出，也在私人剧院中上演，据说在其鼎盛时期，剧团演员的人数多达60人。根据现存支离破碎的证据，这些剧目融闹剧、讽刺、诙谐模仿、歌舞和杂技于一体，大都较简短，而且有时粗俗滑稽，反映的对象既有人也有神。

滑稽剧率真朴实，甚至污言秽语，有时令人反感(但极少发生这种情况)，但是它对罗马帝国衰亡所起的作用几乎微不足道。这从某些描述中可以看得出来。的确，罗马滑稽剧是通俗戏剧传统的一个组成部分，其历史或许比雅典戏剧的黄金时代还要久远，可追溯到公元前16世纪多利安人(Dorian①)的闹剧。目光敏锐的戏剧作家塞内加(Seneca②)虽然显然不希望自己的书斋悲剧在演出中受到欢迎，却对这一剧种给予肯定；尤维纳利斯(Juvenal③)对此种形式的戏剧也持容忍的态度，似乎同他第一个嘲讽的“为挣面包演出的马戏”(bread and circus)相比，只是一种微不足道的罪过。戏剧史学家阿勒代斯·尼科尔认为，从风格上讲，典型的滑稽剧类似于18世纪的民谣歌剧(ballad opera)，而后来的一位评论家则将它比作是“一种时俗讽刺剧或者杂耍表演”。由于其作用还相当于我们今天所谓的“明星戏”(star vehicle)，性格的描写超过了情节发展，因此我认为，完全可以将这种杂烩风格比作电视杂耍短剧(television variety sketch)或者明星荟萃的圣诞特别节目(Christmas celebrity special)的风格。

有人认为，人们指责滑稽剧，往往是因为他们不能接受其形式的多样性，另外因为滑稽剧不符合人们已接受的所谓道德标准。1世纪，图密善(Domitian④)皇帝发布命令，通俗滑稽剧作家卡图卢斯(Catullus)的戏剧《劳瑞卢斯》(*Laureolus*)中匪徒的角色，必须由被判死刑的囚犯来扮演，以便在最后一场中真正执行死刑。这或许是真实的历史事实。更为臭名昭著的是，3世纪，少年皇帝埃拉加巴卢斯(Elagabalus⑤)要求用真实的通奸情节，取代剧中的模拟通奸情节。但是，历史往往如此，极端的事件被记录下来，并为人们所牢记，而那些并非那么丑恶的事件和日常发生的事件却销声匿迹，无人提起。

无论如何，罗马大都会中宫廷的糜烂生活是否会为不列颠这样的偏远行省所仿效，仍然值得怀疑。倒是设想一下这个神秘的韦勒康德的好恶，更有意义。据在埃及俄克喜林库斯(Oxyrhincus)发现的纸草纸卷记载，她在一部滑稽剧中扮演女主角。这部剧的历史显然可以追溯到2世纪，通常根据其主角的角色，定名为《负心妻》(*The Faithless Wife*)。她引诱一名奴隶不成，下令将他与他所钟爱的美丽女奴双双处死。之后，她又用自己的姿色引诱一名多情善感的奴隶，劝说她杀害自己的丈夫，结果只是用药对他施行麻醉。最后，正义得到伸张，有情人终成眷属。剧中妻子的对话是用散文体写成的，但可能只是一个大纲，滑稽剧演员，或者“咪咪”(mimi)在演出中可临场发挥——无疑，剧中突出的是女演员兼经理人的角色，是她确定下剧团的演出剧目，因此对这样的色情刺激的角色情有独钟。

后来，基督教传播到罗马帝国，并形成一种势力，“咪咪”对其滑稽可笑的仪式，如浸礼，冷嘲热讽。同

①古希腊的一个民族，主要居住在伯罗奔尼撒半岛和克里特岛等地。——译注
②生于公元前4年，卒于公元65年，古罗马哲学家、政治家和剧作家。——译注
③或译“玉外纳”(60? ～140?)，古罗马讽刺诗人，传世讽刺诗16首，主要讽刺贵族的荒淫和道德败坏，抨击皇帝的暴政。——译注
④罗马皇帝，生于56年，卒于96年，以专横暴戾著称，连年穷兵黩武，实行恐怖统治，后被其妻和廷臣谋杀。——译注
⑤罗马皇帝，生于204年，卒于222年，以荒淫无度著称，强迫罗马人崇拜太阳神，处决过几名持不同政见的将军，后为禁卫军所杀。——译注
(1)也译为“纽波特”，英国的一座港口城市。——译注

时，这种仪式为舞台上的戏水戏提供了空间。然而，演员与正在不断壮大而且其教义日渐严苛禁欲的一个教派为敌，是不明智的。君士坦丁(Constantine[①])大帝在位期间，罗马帝国皈依基督教，剧团的成员被开除出教会。据说，罗马收复的短暂时间内，查士丁尼(Justinian[②])大帝在568年罗马落入野蛮人手中之前，下令封闭了所有的剧院。但是，令人百思不得其解的是，他却娶了臭名昭著，在如痴如醉的观众前脱下衣服的拜占庭滑稽剧女演员狄奥多拉(Theodora)为皇后。



建造在维鲁拉米翁（Verulamium，即圣阿尔班斯）的罗马剧院遗址俯瞰图。第一次建造于大约1世纪中叶，目前所看到的剧院格局可能是300年左右建造的，当时最初的圆形贵宾席被突出的舞台占去一部分，铁制平衡物遗迹上发现的物体表明，舞台前可能挂有幕布。

5世纪初叶，最后一批罗马军团从不列颠撤军，但是罗马的影响远没有被忘记，雄心勃勃的当地酋长认为，他们自己是罗马军队的自然继承者。诺森伯兰(Northumberland)国王埃德温(Edwin)虽执政时间极其短暂，权力却很大，据最近在他居住过的地方伊弗林(Yeavering)考古发掘的证据，他仿照罗马戏院为自己建造了一座剧院。目前尚无法断言，这个地方是只用于召集会议和社交集会呢，还是用于其他诸如戏剧表演之类的活动。这并非是因为两者相互排斥。重要的是，埃德温具有文化传承的意识。由此我们可以看出，当时可能有巡回演出的演员，他们要么单枪匹马，要么成群结队，巡回演出，将“咪咪”的传统继承并发扬光大。他们的演出不需要奢华的服装和道具，只需要一片空场地和有感受力的观众。后者是戏剧的基本要求。7世纪，塞维利亚(Seville)人伊西多尔[Isidore（人们公认，他的作品描写的是西班牙)]在提到剧院建筑时，用的是过去时态，而提到“咪咪”的时候，用的则是现在时。

“咪咪”是否躲过所谓欧洲中世纪的劫难，在英国生存下来，是学术界争论不休的一个问题。历史证据虽然不像有些人认为的那样稀少，但同样是间接的。罗马议会679年向英国神职人员发出要求，禁止“宫廷弄臣和演员”在其教堂等场所表演。相反，8世纪英国外交家阿尔昆(Alcuin)多次谈到过“咪咪”，提出“取悦于上帝胜于取悦于演员”，“关心穷苦的人重于关心滑稽剧”。789年颁布的条例规定，夸张演员(histriones，或音译为：嬉士吹昂斯。——译注)如着神职人员服装(大概是为了模仿神职人员)，将被处以鞭笞或者流放的惩罚。9世纪初叶查理曼(Charlemagne[③])的法律中也有类似的条文，规定处“着牧师服装”的演员死刑，而不是流放。一个多世纪后，969年，肯特国王埃德加(Edgar)在一次讲话中抱怨说：“牧师的房子已经变成演员聚会的场所……滑稽剧演员在这里载歌载舞。”上面所提到的情况的共同之处是，他们都对“咪咪”或者“嬉士吹昂斯”或者“卢笛”(ludi)(从下面的叙述中可以看出，这种术语上的区分可能是很重要的)的演出活动视之若素，只有在教会的尊严受到威胁时才会引起足够的注意。

下面是一则用诗歌形式写成的墓志铭。原诗是学者理查德·阿克斯顿(Richard Axton)用拉丁语为多才多艺的大陆滑稽剧演员写的，这个演员名叫维塔利斯(Vitalis)，其生活的年代大约是8世纪或者9世纪。从诗中可以看出，他显然兼具哑剧演员和滑稽剧演员的才能。

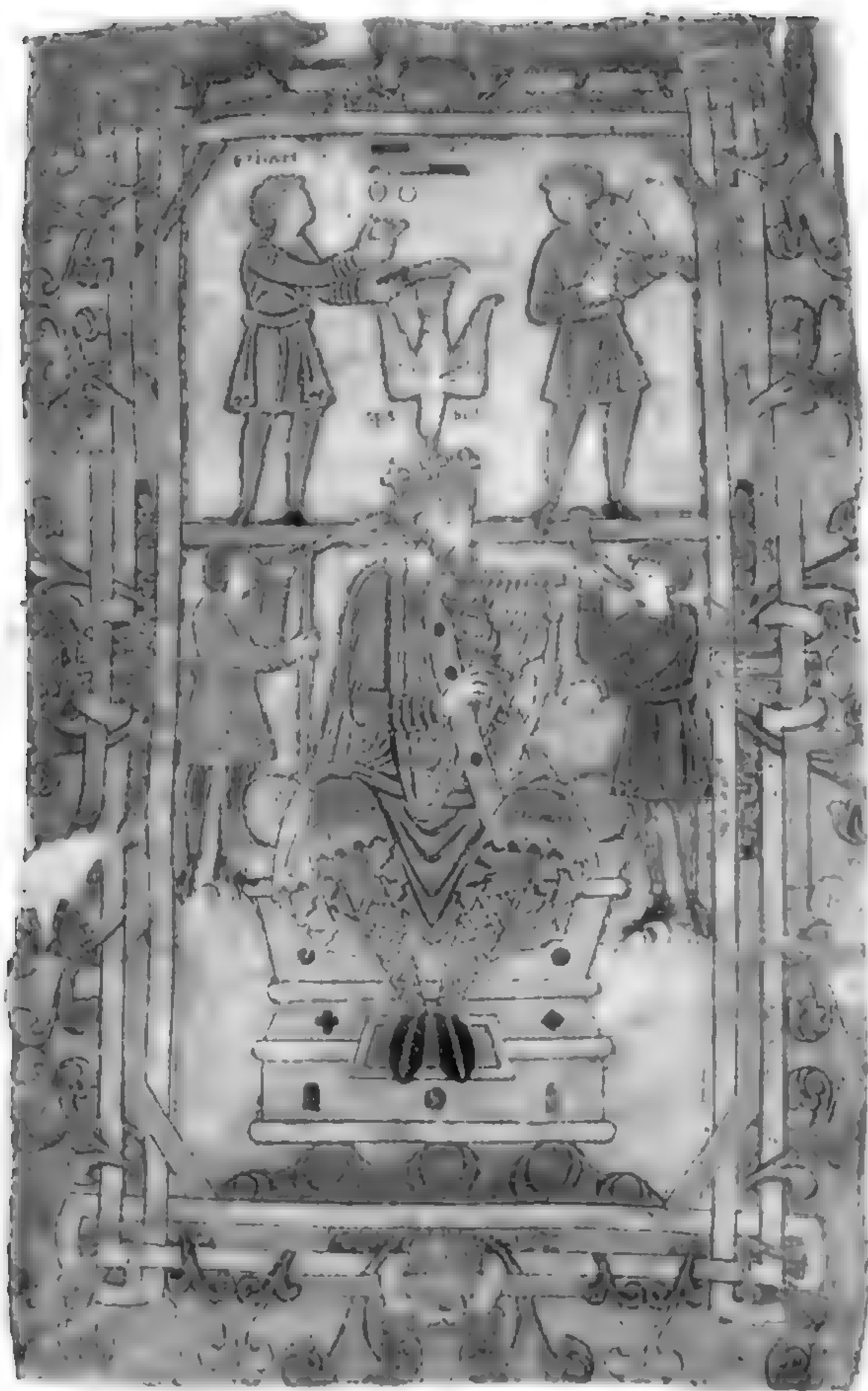
我模仿过说话者的面部表情、行为举止和言辞，

---

①罗马皇帝，约生于288年，卒于337年，统一全国后，推行基督教，死前皈依基督教。——译注

②拜占庭皇帝，生于483年，卒于565年，主持编纂《查士丁尼法典》，曾征服过波斯、北非、意大利等地。——译注

③法兰克国王，约生于742年，卒于814年，后任查理曼帝国皇帝，在位期间开疆拓土，鼓励学术研究，其宫廷成为学术研究的中心。——译注



基督教国王大卫在中古吟游诗人的伴奏下，演奏里拉（古希腊的一种弦乐器。——译注）。左上方杂耍演员在玩刀子和球。这幅插图取自于11世纪提比略(Tiberius)的《诗篇》(*Psalter*)

结果你会认为许多人在用同一张嘴说话。
我所表演的角色在他的眼前有两重自我形象，
他在颤抖，因为在我的脸上看到了更真实的自我。
喔，无数次一位闺秀鬼使神差来看我的表演，
羞得满脸通红，窘迫难堪。
在我的身上，可以看到芸芸众生
都随着我的离去化为乌有。

吟游诗人的叙事演出①

上面诗中所强调的是维塔利斯模仿人的面部表情和行为举止的才华，而其他独角演员的才能无疑表现在故事的讲述上。剧中大都有吟游诗人，他们“部分扮演解说人的角色，部分扮演其他角色”。这是亚里士多德在《诗学》(*Poetics*)中的描述。早在公元前4世纪，亚里士多德就开始着手对史诗的特征进行定义，将它与戏剧和抒情诗区分开来。在戏剧中，演员总是以剧中角色的身份出现，而在抒情诗中，演员则是在用自己的声音说话。然而，从我们的观点来看，更为重要的是，亚里士多德不仅将不同形式的文学区分开来，而且将不同种类的表演也区分开来。在整个中世纪中，我们所谓的诗歌大部分一直是演出的媒介。因此，除了滑稽剧之外(尽管我们对其存在知之甚少)，我们还应该考察现存大量的用于表演、用史诗(叙事)体和抒情体创作的诗歌作品。

目前，学者们已经达成共识，认为现存最早的古英语诗歌《威德西思》(Widsith)，在现代英语中的意思是“远方的游客”，大约创作于6世纪末叶，但是以目前我们所看到的形式流传，则是连续多年在中世纪早期英格兰达官贵人家中朗诵并不断完善的结果。但是，《威德西思》最使我们感兴趣的是，它描写的是一个演员的事迹，诗人在诗中对自己作为吟游诗人的一生进行了反思，甚至还给我们列出了他所吟唱的日耳曼英雄的名单。在其他古英语诗歌中，叙述者也讲述自己的故事和人生的起伏——迪奥(Deor)是他在这首挽歌(其历史可能要追溯到8世纪，但也可能更早一些)中的名字，他为自己失去吟游诗人的“崇高地位”而悲叹，为一位“长于歌唱”的对手取代他获得了他“仁慈的主”的恩宠而哀伤。

同威德西思一样，迪奥也留下了他能够讲述故事的某种“记录”。然而，这些故事都没有流传下来，后人只有艳羡的份了。故事大概先以短篇“叙事诗”的形式流传，后来被扩充并改编成长篇叙事组诗。因为这对当时的吟游诗人而言，肯定是不可缺少的一项技能，因为要以此来适应不同的集会类型和集会的时间长短。有的学者认为，这种长篇古英语史诗，目前存世的惟有《贝奥武甫》(*Beowulf*)，也是由短篇诗歌集合而成的。与威德西思和迪奥不同的是，诗中没有关于演唱者本人人生的描述。当然，据说《贝奥武甫》中的吟游诗人也在赫罗

①一种类似以说唱的形式讲述故事的演出方式。——译注

斯加(Hrothgar)的大殿“鹿厅(Heriot)里引吭高歌”，有时则抚琴伴奏。但是，从形式来看，《贝奥武甫》完全适合在各种场合演出，或者在盛大宴会上由威德西思和迪奥之类的吟游诗人朗诵。

罗马人撤离后，“咪咪”虽然生存了下来，但也只能被迫在各色人等中挣一口饭吃。相反，吟游诗人为贵族和达官演唱，所以其社会地位更高，也更有尊严，甚至能够聚敛相当多的财富——尽管迪奥，如诗中的叙述者所言，被剥夺了工作和土地，但这反而表明吟游诗人当时在社会上可以爬到很高的地位，同时也表明其命运的反复无常(诗歌中反复出现的一个主题)。

吟游诗人的史诗演出方式，可能是中世纪统治阶级最能够接受的一种戏剧形式。因为演员和观众都来自于日耳曼人侵者，从理智上讲，他们更热衷于日耳曼部落的英雄神话和传说。但是，吟游诗人不仅为贵族观众，而且也为神职人员演唱。由于演员和观众都接受过教育，具备读写能力，所以他们演唱的作品有更多机会付诸文字，因而也更有机会流传下来——当然是以手稿的形式，但手稿形成的时间距最初创作这些诗歌的时间已有数世纪。在此过程中人们口耳相传，吸收了许多口语的营养。



德尔图良(Tertullian)，最伟大的早期基督教教义辩护家。在其于大约200年写的《论戏剧演出》(*De Spectaculis*)中，他告诫虔诚的教徒不要总是去观看戏剧表演。他警告说，在上帝的眼中，“虚构的任何东西都是堕落的”，异教的表演是恶魔颠覆人类的密谋。

根据词源学解释，“scop”(吟游诗人)一词有插科打诨、嬉笑讥讽之含义，进而表明吟游诗人毕竟是专业娱乐人员，他可能在节目单中插入一些应景的或者调笑的段子。这些段子与时事紧密相关，所以难以达到以文字形式流传的水平。但是，流传下来的古英语独白也多种多样。从长度来看，有的像《威德西思》和《迪奥》之类的墓志铭一样短小精悍，有的则是《贝奥武甫》之类的鸿篇巨制；从表达的情感来看，有的个人成分多一些，更具反思性和“抒情”性，有的则口语性强，叙事成分多一些；从表现的主题来看，有的记录历史，有的叙述传说——总之，史诗不仅表现日耳曼传说中的英雄事迹，而且还讲述圣经故事。

对我们而言，圣经故事之所以特别令人迷恋，一部分是因为我们能够“想像”出其在《圣经》中的来源，另一部分是因为这些故事对材料的选择和处理方式。因此，《出埃及记》(Exodus)(《圣经·旧约》第二卷。译注)不仅仅是用通俗易懂的语言对《圣经》内容进行解释，而且是以色列人绝处逢生的冒险故事：他们先是处于两难的处境：前有幽深的大海，后有埃及大军追赶；然而，接着水却分到两边，让开一条通道，以色列人安全通过后，又合拢起来，令敌人望洋兴叹。

英语中没有专门的词汇，将作为诗歌创作者的吟游诗人和作为演唱者的吟游诗人两种不同的角色区分开来，主要是因为两者几乎完全等同，区分是无意义的。另一个原因是，在中世纪，艺术作品的“归属”问题，并不像现在这样重要；相反，重要的是，作品褒扬了所描述的社会价值。然而，8世纪英国伟大的史学家圣徒比德(Venerable Bede)确实提到过《出埃及记》及其诗歌的作者的名字——凯德蒙(Caedmon)，一个受雇于惠特比(Whitby)女修道院院长希尔达(Abbess Hild①)的地位卑微的牧牛人。根据比德的记述，一天，凯德蒙正在酣睡，一位天使降临他身边，赋予他即兴演奏圣歌的灵感，在大修道院里为教徒演奏。

基督化的影响

上述传说足以说明，当时的诗歌朗诵会有两种类型的观众：一是贵族和武士，他们喜好的显然是《贝奥武甫》之类的题材；二是修道院的教徒和神职人员，凯德蒙第一次是为他们即兴演唱《出埃及记》的。这使我们

①也拼写为“Hilda”。——译注

普通人的节日庆典

罗马戏剧主要是城市人的娱乐活动，可能与分散居住在农村的人无缘。然而，5世纪初叶，罗马军团撤离后，多数过去有能力主办戏剧演出的大城市，或者毁于战火之中，或者被遗弃，联结这些大城市的笔直的公路也难逃厄运。留下来的大都是农村村落，但之间间隔距离遥远，或者被茂密的森林阻隔，而且人的思想封闭，即使自己的村落不安全，他们也认为没有必要走出至少是自己熟悉的疆界。

在这样的小农业社会中，中世纪早期的人并不像有些人有时罗曼蒂克地想像的那样，与和他们的生活有密切关系的自然力量和谐共处。相反，他们总是在不断地与自然抗争，努力控制自然的力量，驯服为数不多的几个物种，生产出他们维持最基本生计的物品。同已被城市化的罗马市民相比，更不用说现代人了，他们的生活更像俄罗斯史学家古列维奇(A.J.Gurevich)所称的"人无论是群体还是个人，与土地之间浑然一体的关系"。

在中世纪艺术中，这种"浑然一体的关系"经常被象征性地表现出来，将人描写成半像动物，或者半像树木，甚至是类似人的山脉或者一把蔬菜之类的东西。著名俄罗斯文化批评家米哈伊尔·巴赫金(Mikhail Bakhtin)认为，这种"怪诞人物"是视觉艺术家采用的一种艺术手法，用以表现正在挣脱自然环境同时又为其羁绊的人类形象。民间演出中这种"怪诞人物"随处可见，至今仍然如此，可能因为从诞生时候起，"怪诞人物"就是节日庆典不可分割的一部分。后来，这种怪诞的形象为更具"文学性"的戏剧所采用，在古希腊"羊人剧"(satyr plays)中表现为山羊形象的舞蹈演员。

上述所谈到的"表演"与广义的"仪式"之间的关系和分野，是学术界一直争论不休的问题。此处所谓"广义的"，既包括社会成员共同的、周而复始反复庆祝的仪式，也包括标志一个人"人生发展阶段的仪式"。例如人类学家过去曾武断地将季节性的民间戏剧，分为三种不同的类型，用以描述起初"纯粹"的仪式性表演发展的不同"标志"阶段。人们一般认为"剑术"(sword play)是最接近其图腾起源的一种仪式，一般是结束时，有人将一把剑"插入"丑角的脖子，然后被医生救活。"求婚仪式"(wooing ceremony)是一种更具有神话意义的较发达的形式，表现的是繁衍生育和年轻人战胜老年人之类的



布罗姆利修道院鹿角舞表演中的重要"人物"，包括六位手举鹿角的舞蹈演员、一名男子扮演的"少女马里恩"、一匹原始木马和一名丑角。他们巡回在农场上和豪宅里演出，吸引了方圆约二十英里的人前来观看。300年前，这种形式的表演同哑剧一样，是圣诞节庆典活动，而现在却在8月上旬进行，但是已无戏剧演出表明这种舞蹈形式有着深久的历史渊源。当时类似的仪式性表演与感应巫术差异甚小，说明巫术可能是此类仪式性表演的起源。

主题；表现英雄战死然后复活的"英雄格斗"(hero combat)仪式，由于有更个性化的人物和清晰的叙事情节，因而最发达、最具有戏剧意义。

有的学者认为，戏剧之所以能够生存下来，与一代代演员将异教仪式转变为民间娱乐，进而转变为真正的戏剧(基督教的传播是不可缺少的促进因素)的能力是分不开的；这一转变过程最终完成于 13 世纪到 15 世纪之间。还有的学者以"罗宾汉戏"(Robin Hood plays)、"老马戏"(Old Horse plays)和"老公羊戏"(Old Tup plays)为例，对上述图式化的分类提出质疑。目前，强调的重点倾向于放在多数"民间"活动的群体娱乐性——更重要的是其经济目的上，因为许多演出在结束时，演员都向观众要钱，或者要一些点心之类的东西。这或者是对其社会责任的正式肯定，或者纯粹是"咪咪"的惯用伎俩，即寻机向观众乞讨。

当然，早期的文本虽然没有以文字形式记录下来——的确，现存最早的英语哑剧文本始于18世纪——但是，与多种类型民间戏剧类似的戏剧形式显然在欧洲，甚至欧洲以外的许多地方都有发现，表明这种表演中的许多成分，如生育仪式(fertility ritual)、感应巫术(sympathetic magic)和人祭(human sacrifice)，或许比基督教取代的异教还要古老，它们使我们近距离接触到宗教乃至戏剧冲动的原始起源。

今天，角色中大都包含一个怪诞人物的古老仪式，经净化后，按照很久以前就已固定的日期安排，在整个不列颠上演——从 1 月初的哈克西胡德赛会(the Haxey Hood Game)和首耕周一(Plough Monday)的剑舞(the sword dances)，到春季在赫尔斯顿(Helston)举行的木马舞(the prancing Hobby Horses)和兽装舞(the Furry Dance)以及 5 月 1 日的帕德斯托奥司(the Padstow I'Oss)，从 8 月份在南昆斯佛里(South Queensferry)举行的伯里曼大游行(the parade of the Burry Man)到 9 月份的布罗姆利修道院(Abbots Bromley)的鹿角舞(the Horn Dance)，从收获节庆祝宴(Harvest Home)上的玉米人(corn dollies)到在万圣节和圣诞节庆典中占主导地位的哑剧，依次亮相。

如果我们现在发现，可能最早出现于十字军东征时期的土耳其武士(Turkish Knight)[或者土耳其流浪汉(Turkey Snipe)]之类的虚构人物，与拿破仑或者布莱克王子(Black Prince)和圣诞老人嬉戏、和谐相处，或者与老国王科尔(Old King Cole)或圣乔治(St George)为伍的话，可能是因为许许多多的"剧本"或者剧中场面在18世纪末或者19世纪时就已被"定格"，那时有一些好心的古籍研究者将以前口耳相传发展起来的东西都用文字记录了下来。但是，另一个原因可能是后来"新的"传统的形成——因为流传下来的许多"民间"戏剧，都同仍与自己乡村历史有千丝万缕联系的社区有着密切的联系，而其他一些民间戏剧则产生于新的工业环境。在工业革命最残酷的岁月里，城市贫民面临巨大的生存压力，新的戏剧传统由此产生。

可以肯定的是，传统戏剧当时以廉价印刷的小册子或者沿街兜售的故事书等形式，在贫苦人民中广为流传，因为这是贫苦人的文学。这与早期民俗学家评价贫民歌手演唱的某些民歌歌词时所面临的困难非常相似。这并非总是因为这些歌曲会让那些纯洁的女士或者严肃的牧师们脸红，而是因为它们是"秘密文学"的一个组成部分，表现出普通黎民百姓对权威的蔑视。确实，在16世纪出版的罗宾汉戏(其中少部分是根据民谣改编的)中，官府追捕的逃犯成了英雄，是歌功颂德的对象。在某些地区，民间演出之所以生存了下来，或者重新复活，其部分原因可能是因为多年来它们既表达了人民的"宗教"或者"仪式"需求，同时也反映了他们所遭受的社会和政治压迫。

我们说"民间"戏剧竟然是中世纪早期英格兰贫民的"秘密文学"，这……唉，仅仅是一种设想，但因为缺乏有力的证据，我们也只能设想。当然，我们现在可能会认为，"非官方"戏剧中表现出来的无政府因素，与其说是编剧艺术的拙劣，倒不如说是一种创造性的寻欢作乐。同样可以肯定的是，教会认为世俗的庆祝活动，像"咪咪"的世俗表演一样，应该加以禁止。但是，正如我们在后面的章节中所谈到的，教会很快找到了将这种戏剧成分融入其"季节庆典"中的有效途径。

联想起基督教会对表演艺术的暧昧态度。"咪咪"被驱逐出教会，剧院显然也被关闭，但是教堂的弥撒庆典却搞得分外堂皇、隆重，而且后来有意识地变得更具"戏剧性"。教会严禁神职人员为巡回演出的演员演出，也不允许后者娱乐前者，但像凯德蒙之类的吟游诗人却具有神的灵感，获许以歌曲的形式对《圣经》中的内容进行改造。除前面提到过的罗马人的做法和柏拉图式的先例外，长期以来(尽管态度越来越含糊)是什么原因导致了教会与剧院之间持续的对立呢？

德尔图良在其约200年写的《论戏剧演出》一书中，基于《圣经·旧约》的反对"化装"和男女易装的训谕，首次从基督教的立场，向罗马戏剧发起了进攻。声称在上帝的眼中，"虚构的任何东西都是堕落的"，谴责演员颠倒黑白，(扮演成哑剧演员来)隐瞒自己的身份和性别，并认为这是一种滔天罪恶，因为模仿恶棍的演员自己也犯了他所扮演的罪恶，而且扮演好人的演员也因为胆敢模仿美德犯下渎圣罪。似乎在舞台上假扮犯谋杀罪，甚或观看这样的演出，也是对罪恶的认可。但是，读《圣经》中类似的故事或者观看绘画中的描绘，则不是犯罪。

关于戏剧，两世纪后，圣奥古斯丁(St Augustine)在其著述中反复表达了与上述类似的观点，而对待绘画，他的态度则不那么严苛了。就是这样一个人，年轻时也痴迷于戏剧，而且声称，"我们在现实生活中，都在上演自己的滑稽剧。"圣奥古斯丁并非是惟一的一个有这种观点的人。他与德尔图良的不同之处在于，他不仅对自己有更清醒的认识，而且对历史和戏剧表演有更深透的理解。然而，他最终却得出了同样的结论，亦对戏剧大加鞭挞。

在盎格鲁-撒克逊英格兰七个王国中使基督教走向罗马化过程的，是历史上第二位圣奥古斯丁。他在6世纪时使肯特郡皈依基督教，执行的是第一位圣奥古斯丁推行的传教政策，其目的并非是彻底消灭异教，而是用基督教来压倒其他所有的宗教，变"异教的寺庙"为基督教堂，或者在对异教神而言神圣的地方，建设新的基督教堂；基督教节日的时间也重新做了安排，与异教庆典重合，希望能够最终取而代之。

鉴于所谓"皈依基督"是地方长官将自己的主观意志强加给其人民，而且皈依的过程部分地是以故意混淆新旧宗教朝圣地址和节日日期为手段来完成的，因此一般老百姓延续了传统而且往往是半戏剧式的庆典形式，也就不足为怪了。尤其是那些古老日历规定的庆典，对参加庆典的人来说，或许其意义不在于新旧宗教，而在于他们的生活体验。



"未驯化的男人"和"未驯化的女人"[瓦尔特·德·米莱梅特（Walter de Milemete）戏剧《贵族》（*De Nobilitatibus*）中的角色]为中世纪后期民间戏剧表演（folk performance）和庆典戏剧（pageant）的发展铺平了道路。到那时，他们已成为职业演员，但其着绿色装束的"怪诞人物"（grotesque bodies）有更早的渊源，创意来自于中世纪农民与环境之间的敌对关系。

我们认为，搜索这样的民间演出起源的一些实物遗迹是徒劳无益的，因为多数“剧本”可能都没有完全定型(今天仍然如此)，所以“戏剧”是一个村子生活的全部；如果需要某个集中的地方的话，教堂是惟一的去处，而教堂同时也是某种古老礼拜仪式的场所(今天，当地的酒吧是欢迎这种演出的最后场所，上演的节目可根据要求和条件适当进行改编)。中世纪的人不需要特殊的场所，也不需要创造某种场合来举行庆典，新旧宗教重合的日历已提供了足够的证明。

至此，我们需要谈一谈中世纪人的时间观念。基督徒对“神圣历史”的理解，是自上帝创造万物起到最后审判日止(从某种意义上说，是虚拟的成就过程，亟待最终实现)，这种时间知觉是现代人时间观念的开始：时间是一个“线性”过程，向前运行，一去不返。但是，中世纪的人的世俗观念和生活方式却受到季节交替的深刻影响——他们对时间的认识是：时间是一个“周而复始”的循环过程，好像是一个个阶梯，从一年踏上另一年。基督教对这种观念给予了足够的尊重，其节日和“圣日”的安排都与季节的交替相适应。

同19世纪工厂或者血汗车间里的后人不同的是，中世纪的人可以按照“圣日”的顺序庆祝一年中季节的更始——在这些基本已世俗化的节日中，留存到现在的只有圣诞节了。876年，阿尔佛雷德国王(King Alfred)颁布法律，规定每年的节假日必须累计超过一个月。从下文中可以看出，“官方规定”的自由时间，随着时间的推移呈增加的趋势。但是，中世纪人们期待的无非是基本的温饱，“为工作而工作”是毫无意义的事情，因此实际上，只要没有非做不可的工作，人们可能有更多的闲暇。

圣诞节期正好处于日耳曼冬至节令(Germanic season of Yule[①])和罗马农神节(Saturnalia[②])与朔日(Kalends[③])之间，恰好是农闲时间，共持续12天，以吸纳非基督教力量。哑剧演员(mummer)，指民间巡回演出的演员，他们的后代至今仍认为这是属于他们的季节。早在这个季节成为基督教的节日前，他们或许就已经在这个季节踏上了巡回演出之路，后来适时地把握住这个机会，进行戏剧表演。关于异教历法中的习俗与这种世俗庆典活动的基督化之间的矛盾及其意义，我们将在后面进一步探讨。

以谋生为目的的职业演员的活动、具有戏剧化色彩的教会仪式和一般群众的通俗演出，构成戏剧活动的三条脉络，没有必要将三者拧到一起。我们在本书中已开始用某种脉络清晰、简明的“英国戏剧起源”的理论来理清这三条线。因为，正如我们在本书中将要谈到的，戏剧并不需要起源，它从来就没有消失过。因此，在遇到多种戏剧历史时，我们会驻足片刻，或者回头重新追溯某一阶段的历史。当时，即1世纪末叶，教会认识到，人的戏剧冲动可以充分加以利用，像很早以前通过史诗来宣传教义一样，通过戏剧演出来弘扬其信仰，而现在这种冲动却由那些神秘的巡回剧团以异教仪式的形式提供满足。

如果需要证据证明，教会没有必要去“发现”戏剧的宗教功用的话，下面两例即是：10世纪中叶，戏剧成分已被吸收到礼拜仪式中；在国外，只要看一下德国一个女修道院的情况，便可一目了然。英国第一位有名字的演员是一位女性。无独有偶，欧洲中世纪第一位有名字留世的剧作家也是一位女性。

---

①原为异教徒的一个节日，基督教传播到欧洲大陆后，改为圣诞节，共12天。——译注

② 12月17日起，持续7天。——译注

③一个月的第一天。——译注

第二章　中世纪中期　950年至1300年



在这想像中的一幕中，赫罗茨维莎屈膝跪下，将自己奉献给德国伟大的雕刻家阿尔布雷希特·度勒(Albrecht Dürer)的戏剧集，呈献给奥托皇帝(Emperor Otto)。这是1501年由康拉德·塞尔茨(Conrad Celtes)印刷的戏剧集的扉页插图。因此，赫罗茨维莎是有专集印刷出版较早的一位戏剧家，同时印行的还有古希腊、罗马古典作家的作品，其中包括她自己仿效的榜样泰伦斯。

过去，人们一直认为生活在10世纪中叶的赫罗茨维莎是一位名不见经传的修女，终日足不出院，过着与世隔绝的生活，因此她所创作的五六部戏剧不可能是以演出为目的的。当时，人们认为，这些剧本只是一种文学练习，目的是为了按照基督教的标准整理人们公认的她所模仿的罗马喜剧家泰伦斯的戏剧。

上述观点中有许多错误的认识，尤其是认为赫罗茨维莎工作和生活的修道院远离尘世的观点。正如学者彼德·德朗克(Peter Dronke)所描述的，下萨克森(Lower Saxony)的甘德沙姆修道院(the abbey of Gandersheim)绝非“女性统治的小独立领地”，其成员除佣人外，都出身于贵族。甘德沙姆是罗马帝国的基石，女修道院院长是奥托家族统治下的皇室成员，以有自己的法庭、民兵、大使甚至皇家造币厂自诩。赫罗茨维莎很可能从来没有宣誓效忠教会，因此作为俗家修女与大都会中的皇宫始终保持联系。

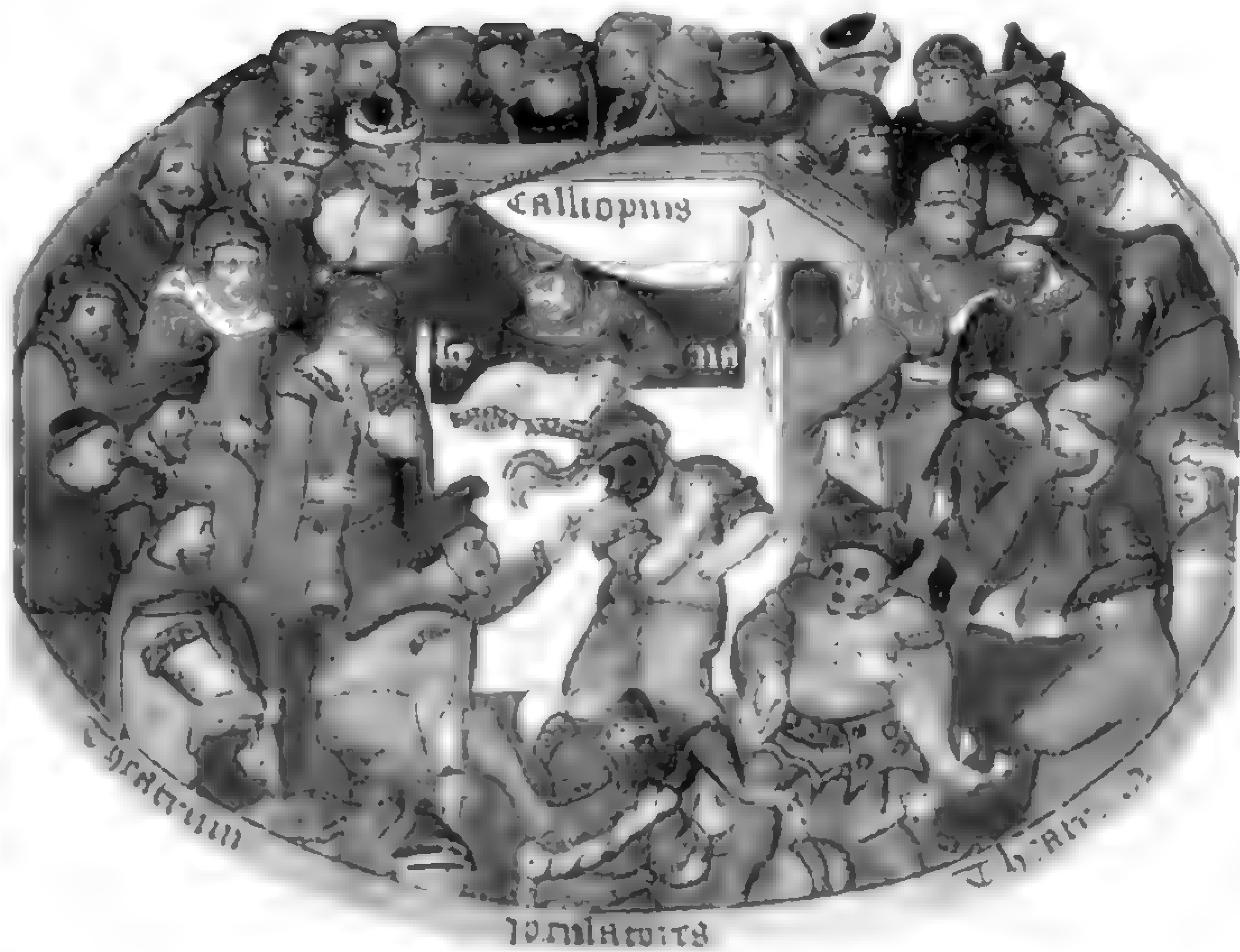
德朗克指出，皇帝的兄弟科隆大主教(Archbishop of Cologne)布鲁诺(Bruno)当时的生活，是对他“与甘德沙姆的关系”及其喜欢“在喜剧和悲剧中插入各色人物表演”的“下流嬉戏和滑稽模仿”的个人趣味的一个注解。“表演”一词的含义在此处含混不清，可以仅仅是朗读，也可以是“真正的”演出；“各色人物”，是其他宫廷业余演员呢，还是当地的演出人员，抑或是来访的演出团体意思亦不清楚。“表演”节目中是否包括赫罗茨维莎的戏剧，这也只能靠猜测。但是，我们似乎不应因为近亲、机会或者戏剧多样性等原因，认为她的戏剧没有上演过。

赫罗茨维莎与“泰伦斯舞台”

赫罗茨维莎的戏剧中并没有将泰伦斯戏剧中有悖基督教道德的东西完全清理干净，而是完全有可能用于表现布鲁诺的传记作家所批评的那些“下流嬉戏和滑稽模仿”。不错，纯洁、高雅一向战无不胜，但是它们不断受到各方面往往是颇有刺激性的围攻。例如，在以贞洁的三姐妹为主角并以其名字命名的《艾格比、基奥涅与希瑞娜》(*Agape, Chionia and Hirena*)这部剧中的一场戏中，恶棍般的罗马总督杜尔西丘斯(Dulcitius)错误地认为她们是信奉基督的纯洁少女，而与厨房中的所有器物做爱——而她们三姐妹这时却在透过墙缝偷窥，对其滑稽的模仿动作大加嘲弄。总督头戴黑色面具，侍卫误认为是魔鬼，吓得仓皇逃窜。这样的场景不仅明显污秽下流，而且完全符合泰伦斯笔下“咪咪”的演出传统。剧中满是动作场面，所以如果写戏的目的不是为了演出，那么写得也就没有价值了。

泰伦斯的作品流传相当广，很多地方［其中包括英格兰的坎特伯雷、达勒姆(Durham)和圣阿尔班斯］的教会图书馆里都有收藏。赫罗茨维莎的戏剧似乎确实符合泰伦斯式的舞台传统，这种传统在中世纪逐渐流行起来，剧中场景可以是某个确定地点，如一所“房子”、一座“大厦”或者特定场所，也可以是一般场所。然而，中世

纪时，人们对古罗马戏剧表演实践有一种错误的认识，认为它可以为赫罗茨维莎戏剧中对白的处理方式提供线索。过去，有人认为，剧中叙述人背诵所有角色的台词，而舞台上的演员则只表演动作。这种观念可能是产生于吟游诗人采用的方法。这种舞台设置可以很容易地使我们想像出赫罗茨维莎戏剧上演的实际情形：布鲁诺皇帝的弟兄可能充当了“泰伦斯式”的叙述人，而他对“下流嬉戏和滑稽模仿”津津乐道。据他的传记作家说，他对此情有独钟。



中世纪人心目中的罗马戏剧家。“叙述人”坐在类似操纵木偶者的专座上，而演员则在开阔的表演场地上演出，前面是一群观众。有些所谓“泰伦斯舞台”的图解非常不切实际，但是使用的方法却解决了文盲演员不能读或者背拉丁语台词这个难题。雇用的“咪咪”在用身体做着各种滑稽动作和临场表演，而身为神职人员的叙述人则被隔离出来，以避免近距离接触。

但是，我们为什么在本章中必须讨论戏剧是在神圣罗马帝国宫廷中写的，还是朗读的，抑或是在舞台上表演的？我们在前一章中曾谈到过，时任英格兰驻罗马大使的阿尔昆曾向罗马帝国开国皇帝查理曼治下的宫廷提出过警告，反对“咪咪”的演出。现在，奥托皇帝则在千方百计维护祖先建立在罗马文明基础之上的基督化欧洲的理想。赫罗茨维莎的戏剧丰富了所谓的奥托文艺复兴，体现了加洛林王朝的理想(Carolingian ideal)——具体体现是戏剧创作中拉丁语的使用，因为拉丁语是文化传承的载体和象征。但是，对我们来说，赫罗茨维莎之所以特别重要，原因并不在于她的戏剧是用拉丁语创作的(尽管她的作品因为这个原因为英国和德意志神职人员所接受)，甚至也不在于她的戏剧揭示出其对自然、技巧和舞台演出潜能的精到的认识和对喜剧作为一个行业与时机把握的强烈感受，而是因为她将所有这些特点融入了一个整体中。而在这个时候，根据许多学者的观点，其他神职人员则正在无意识地致力于“重新发明”戏剧的工作，采用的方式既原始，又幼稚之极。显然他们不仅不了解巡回滑稽剧演员的表演，同时对信奉异教的泰伦斯及其信奉基督教的模仿者也不甚了解。

礼拜仪式戏剧(liturgical drama)

在相对较近的中世纪戏剧史学家中，为20世纪初E. K. 钱伯斯(Chambers)之前的某种信仰辩护者中，令人尊敬的学者哈丁·克雷格(Hardin Craig)是最坚定的：

> 在一个确定的时间和地点，戏剧的三个因素，也即戏剧的三个组成部分(模仿、动作和对白)，在戏剧表演艺术实践中汇聚到了一起，负责这三种成分组合的神职人员起初而且长期以来对自己所从事的工作一无所知，等到有人认识到戏剧被重新发明、认识到这一成就完全归功于公元前6世纪的希腊人泰斯庇斯(Thespis)时，或许200年已经过去。

在对上述引文中的一般谬误进行批驳之前，有必要先考察一下克雷格教授认为的被“发明”的东西究竟是什么和“确定的时间和地点”到底为何物。基督教教会如何做到使“神职人员”能够以既能为教会接受，又能有机



诺曼统治早期的赫里福德郡(Herefordshire)基尔派克(Kilpeck)的圣玛丽(St Mary's)教堂从中殿到中间高坛一直到拱形环绕的神坛的景象。内部像剧场一样的装置，简朴典雅，非常适合早期教会日益"戏剧"化的各种宗教仪式

整合到最神圣的仪式中的方式，将"模仿、动作和对白"融入一体。这是回答前面的问题之前首先必须回答的一个问题。

宗教"戏剧"早就存在。撒克逊人(Saxon)和早期诺曼人(Norman)的教堂，风格简朴，形状为矩形，酷似17世纪英国的剧院——长方形的中殿(nave)相当于观看厅的正厅后座(pit)；中间的圣坛(chancel)近似于突出式舞台(apron stage)，或称挑出式舞台；拱形环绕的神坛上的"单件舞台布景"(set-piece)相当于舞台前部(proscenium)，在王政复辟时期风格的剧院中，它的后面设置布景。当然，我并非是暗示两者之间有直接继承关系，甚至有什么影响，而只是对两者的建筑形式适合各种戏剧表演目的的地方做一般的评说。

当教会希望将某个建筑变成礼拜场所时，或者将以前异教徒礼拜的地方献给基督时，通常会举行祭祀仪式，这种仪式在我们看来似乎介于民间仪式和戏剧之间。在9世纪梅斯(Metz)使用的一种祭祀仪式中，主教先绕整个建筑巡视一周，然后走到门前，用主教帽在门上敲击三下，(当然用拉丁语)命令将门打开，用第二十四首圣歌的词来说："抬起你的头，啊，你的门，打开你永恒的门，荣耀之王将要进去。"一位预先藏匿在里边的牧师回答说："谁是荣耀之王？"之后，第二次巡视、发布命令、问答，直到第三次提问，主教及其随从终于做出回答："万军之主，他是荣耀之王。"门砰然大开，藏匿的牧师仓皇逃窜，好像魔鬼的灵魂逃离圣地。

这种仪式显然是新"发明"并"表演"出来的，其中既有对白，也有动作模仿。弥撒仪式与此非常相似，其中有列队行进祈祷(唱赞美诗)、宏大奢华的场景以及社会名流、牧师和参与弥撒仪式者共同口头参与的吟颂祈祷书，所有这一切都是高潮阶段领圣餐仪式(一种"表现的"或者"象征性"行为)的铺垫。而且，像古典戏剧一样，仪式中还有至关重要的大合唱，音乐和程式化的动作在其中也起重要作用。

将这种仪式看成是"戏剧"演出的组成成分，并不需要特意去追溯历史。早在821年，梅斯的阿马拉留(Amalarius)主教在其《礼拜仪式》(*Liber Officialis*)一书中就提出弥撒仪式是寓言的观点。根据这种观点，仪式与戏剧之间没有显著不同。而到20世纪初叶，欧坦(Autun)的霍诺留(Honorius)公然将主持宗教仪式的牧师比作是悲剧演员，他［在中世纪研究学者大卫·贝温顿(David Bevington)的翻译中］"在教会剧院中用自己的手势、动作，向信仰基督教的人们表现出基督的斗争精神，让教众铭记耶稣基督拯救人类的胜利"。

基督教日历是规定教会礼拜形式的历法，其核心当然是圣诞节和复活节，前者庆祝耶稣基督的诞生，而后者则纪念其受难与光荣的复活。我们在上一章中已谈到，圣诞节日期定在隆冬时节，为的是与异教和罗马日历中的节日保持一致，而复活节虽然同样重要，但日期却并不固定，需要根据春分后第一个满月计算出来。基督教复活节的名称来自于伊斯托(Eostre)，信奉多神教的撒克逊人的土地女神。因此，前者取代后者，用于庆祝生育和新的生命，自远古以来表达了人对春季来临，万物复苏的渴望。

教会中已有多种类型的复活节戏剧化的仪式。其中戏剧化仪式之一从受难节开始。在受难节那天，有人通过通往十字架坛的楼梯(这种表面上看既不知从哪开始，也不知道通往何处的楼梯，至今仍可在撒克逊教堂中见到)，将十字架从高高在中殿上面的某个地方取下，然后用"裹尸布"包裹严实，放在圣坛旁边，或者置于特别建造的"墓穴"(即上述圣物匣)中。牧师侍卫其旁，似乎在护卫被钉在十字架上被处死的主——耶稣的尸体，直到复活节早晨，十字架才被重新放回那高高在上的地方。复活节庆典场面壮观宏大，充满了喜庆，以庆祝耶稣

神奇的复活。

教堂的祈祷书中也常插入一些修饰性但无戏剧性的文字内容，亦称“修辞手段”。起初，修辞手段体现为某种形式的音乐——最简单的修辞手段是对“阿利路亚”赞美词的注解。至10世纪初叶，如上所述，对白形式的修辞手段在欧洲大陆流行起来，复活节仪式就在这种对白中结束。这种修辞手段通常被称为“Quem Quaeritis”，来源于“Whom do you seek? ”(你找谁?)这个问题，其形式是发现耶稣空墓穴的妇女与给予她们安慰和希望的天使之间的对话。

随着戏剧化“修辞手段”的日益流行和日渐复杂，十字形形状和罗马风格的宽敞教堂可能对推广修辞手段起到推波助澜的作用，使“舞台区”从圣坛扩大到中殿，甚至到了耳殿——在显现节的鲁昂(Rouen)戏中，三博士从这里出场，首先(不符合礼拜仪式)遇到希律王(Herod)，后来(非常不符合《圣经》上的记述)遇到三个牧羊人。三位博士在星宿的引导下，走向圣坛上的耶稣基督诞生塑像；而在欧洲大陆另外一个版本中，三位博士先“朝拜”了布道坛，代表耶路撒冷(Jerusalem)，然后走向圣坛，将礼物献给伯利恒(Bethlehem)的婴儿耶稣。

复活节周和圣诞节的戏剧“修辞手段”

在某些隆重的场合，弥撒仪式中加入了一些修饰，被称为“修辞手段”(Trope，中古时礼拜仪式中临时加插的一段文字，后来演变为半戏剧性的对白。——编注)。其中一些具有戏剧的特点。例如，大约在957年，“Quem Quaeritis”修辞手段【来源于“Whom do you seek？”(你找谁?)这个开幕时的询问的一个版本出现在《和谐典范》(The Regularis Concordia)中。埃德加(Edgar)国王在温切斯特(Winchester)建立的委员会经过反复长期的协商决定，“the Regularis”(典范)，正如其标题的意译所示，是“统一的礼拜规范”(agreed code of practice)，规范是埃塞沃尔德(Ethelwold)主教制定的。“Quem Quaeritis”中加入了详尽的“舞台指导”，表明它已被完全整合到礼拜仪式中(the Regularis Concordia，在某种程度上，是既成习俗的整理，以便于那些不谙熟此类习俗的人学习)。

圣诞节是“上演”礼拜仪式“戏剧”的另一个重要场合——如同礼拜仪式的其他部分，一向是用拉丁语来完成的。虽然现存圣诞节的修辞手段不如复活节的多，但也包括圣诞节当日的“牧羊人仪式”(The Officium Pastorum)，还包括降临节(Advent)的“先知预言”(The Ordo Prophetarum)和显现节(the Epiphany)的“占星仪式”(The Officium Stellae)。前者讲述牧羊人到马槽旁看望耶稣的故事，在第二种修辞手段中，一群先知列队出场，预言救世主的降临，最后一种修辞手段则讲述博士(the Magi)携带礼品，在导星引导下，前去敬拜婴儿耶稣这个故事。现存的还有一种修辞手段，适用于耶稣升天节(Ascensiontide)上演。这个修辞手段可能起源于坎特伯雷，是现存为数极少的起源于英国的修辞手段之一，这种情况可能是宗教改革时期大肆掠夺教会图书馆造成的。

到12、13世纪，礼拜仪式戏剧继续在欧洲涌现。虽然演员一直是教会的弟兄，而且对白在正常情况下都是唱出来的，但是流传至今的修辞手段就其复杂性而言，仍具有很大的差别——有包括几个问答回合带“动作”的简单颂歌，也有具有相当长度，几乎无所不包的戏剧，后者要求有“多人同台表演”的基本形式。

复活节清晨，三位身着牧师服的玛丽探访耶稣墓。12世纪初叶表现戏剧修辞手段的浅浮雕作品。





白金汉郡（Buckinghamshire）埃弗（Iver）的圣彼德教堂中殿墙壁上通往十字架坛的楼梯，可以通过这里在受难节（Good Friday）将十字架取下，用裹尸布将其包得严严实实，置于圣物匣中，复活节后再放回原处

然而，既然礼拜仪式剧有些简单，有些则相当复杂，那么学者根据复杂程度排列其进化顺序的习惯做法和认为原始的形式让位于更先进的形式的观点，现在看来是一种误导。奥斯卡·哈迪森(Oscar Hardison)1965年对此进行过全面深入的研究，结果表明，早期学者收集证据无论多么一丝不苟，但是他们为了说明修辞手段的"发展"历史，对其年代顺序做了一些变动。事实上，这些修辞手段根本就没有发展。因此，哈迪森的研究不仅表明某些"原始"的修辞手段比所谓"复杂"的手段，出现的时间要晚得多，而且表明前者与后者同时并存，而非如同进化论者所假设的那样，后者取代了前者。"发达"的程度与在仪式中的功能(可能还与地理)有关，而与人们日益增强的对戏剧潜能的认识无关。

然而，恰恰是在礼拜仪式剧的"模仿、动作和对白"三者的结合中，哈丁·克雷格(Hardin Craig，最后一位重量级的"达尔文主义者")看到，"表现艺术的运用"是戏剧被"重新发明"的一种手段。但是，如果说戏剧一旦被重新发明，就不断得到完善，最终进化成为莎士比亚戏剧，这简直是痴人说梦。暂且不说我们前面谈到过的各种戏剧表演形式，单是说参与礼拜仪式剧表演的牧师是在"模仿"戏剧中的"人物"用戏剧"对白"的形式"对话"，与其说是错误的，倒不如说是完全不得要领。

因此，虽然表演中大肆铺张的服装和化装，甚至动作、举止的"舞台指导"可能使人联想到"模仿"，但是克雷格认为其目的是为了创造戏剧"错觉"，则完全是一个历史错误：因为中世纪的人所关心的与其说是"错觉"，倒不如说是亚里士多德对美的形式的分类。更确切地说，教会人员孜孜以求的是创造戏剧小世界来表现永恒的大世界——表达他们自己对此时此地与由于某种原因在冥冥中共存的过去之间连续性和对应性的理解。他们的戏剧既表现人生大世界，也表现永恒。

因此，或许最好是将他们的戏剧实践看成当时文化的一个组成部分，是中世纪中期的一个特色。当时教会是一切活动的中心，基督教则是其主题。这并非是"胚胎"形式的戏剧在中世纪晚期的"发展"，而是世俗各个层次的人所关心的事物在一种新样式戏剧活动中的表现。由于教会开始认识到，基督人性化的一面比神性的一面更容易为世俗所接受，所以认可了其中某些世俗的东西。因此，多数流传至今的戏剧主题都具有明显的宗教倾向——尽管有些戏剧不仅与宗教起源无关，甚至对教会持批评态度(这是自14世纪开始中世纪人理性的一个特点)。

正如戏剧史学家格林·威克姆(Glynne Wickham)在其经典研究《英国早期戏剧》(*Early English Stages*)一书中所言，中世纪宗教戏剧基本有两种不同的(着重号为原作者所加。——译注)类型，第一类"完全起源于基督教，但具有不同的动机，即宗教仪式中圣灵显现(Real Presence)剧和表现基督在世俗世界中人性化一面的模仿剧"。第二种类型是我们下一章中讨论的内容之一。在本章中，我们只要认识到，宗教戏剧不仅确实更具"模仿性"，已不再是各种礼拜形式的一个组成部分或者仅仅局限于在教堂中表演，而且总的来说是用口语化语言创作和表演的，这就是够了。我们应该记住最后一种特征，以探寻其可能的渊源。

有趣的是，英国国家图书馆中收藏了一本古英语对照版温切斯特的"*Quem Quaeritis*"。无疑，其目的是为了便于教学——这与尽人皆知的"拉丁语入门"(Latin Primer)被称为阿尔弗里克(Aelfric)《对话录》(*Colloquy*)情形相同。阿尔弗里克不仅是一位多产的作家，而且是一位修道士，(从我们的观点来看，颇有意味的是)直到987年一直在温切斯特修道院居住。在《对话录》中，他以老师质询学生从事职业的口吻，将与日常古英语术语对应的拉丁语术语教授给学生，其中许多术语显然具有戏剧含义。

英国人对戏剧术语的熟悉程度至此，这一点在欧洲大陆同类著作中亦同样明显地体现出来，这长期以来一直令戏剧史学家颇感兴趣。因此，12世纪初叶，约克郡里沃(Rievaulx)修道院院长艾尔雷德(Ailred)提出警告说，

英国传教士通过各种举止动作和模仿使礼拜仪式戏剧化，正在将教堂变成剧院。无独有偶，里彻斯伯格(Reichersberg)的耶霍(Gerhoh)同样谴责德国传教士正在将德国的教堂变成娱乐场所(theatrum)。他们向传教士发难时心中所指的是什么样的剧院呢？根据词源，“theatre”词在中世纪时指“观看”娱乐活动的任何种类的“场所”，甚至可能具有妓院的含义。然而，学者玛丽·马歇尔(Mary Marshall)查阅了可上溯到9世纪的德语术语表，发现“theatrum”一词非常明确和出人意料地被定义为“用木料建造的供人玩乐(play)和演出(create spectacles)”的地方。定义中两个动词使用的是现在时，显然表明一种持续的活动，而上述特定的木制结构解释了为什么这种建筑已不复存在的原因。尽管证据可能不够确凿，但是巡回演出的“咪咪”在专门建造的剧院中搭起木头舞台演出这个想法本身就饶有趣味。

理查德·利克罗夫特(Richard Leacroft)根据索思韦尔·米尼斯特(Southwell Minster)提供的线索和想像，以12世纪法国复活礼拜仪式剧为基础，重新构建出来的教堂中完善“官邸”舞台形式的设置。

1066年诺曼人征服英格兰后，古英语中的各种方言成为被征服者的语言，而诺曼人的法语则是统治阶层的语言——当然，拉丁语仍然是教会神职人员和行政人员使用的通用语。诺曼人的霸权对英格兰的政治和语言产生了巨大的影响，这种影响对撒克逊吟游诗人则是灭顶之灾，其程度远远超过对“咪咪”的影响。曾几何时，他们在为自己的庇护人征服其他民族而歌功颂德，而现在他们早已习惯自己卑躬屈膝的待遇。取而代之的，是传说中的诺曼吟游诗人塔耶费尔(Taillefer)之流的人物。据说，他曾跟随威廉(William)的征服军，参加了黑斯廷斯战役(the Battle of Hastings)，在普里温西(Pevensey)的海滩上吟唱英雄叙事诗。的确，当时有些吟游诗人可能试图加入“咪咪”的戏班，因为他们也需要依赖社会下层的观众来求得生存。

“泰伦斯脸谱”陈列室。12世纪泰伦斯喜剧手稿中的插图(约有一百四十幅)，现收藏于圣阿尔班斯修道院图书馆中，本书(16页)中的演员照片就是在这里拍摄的。无论是否适合于实际的舞台演出，“泰伦斯舞台”的传统显然在西欧中世纪文化中有着深厚的根基、影响广泛。

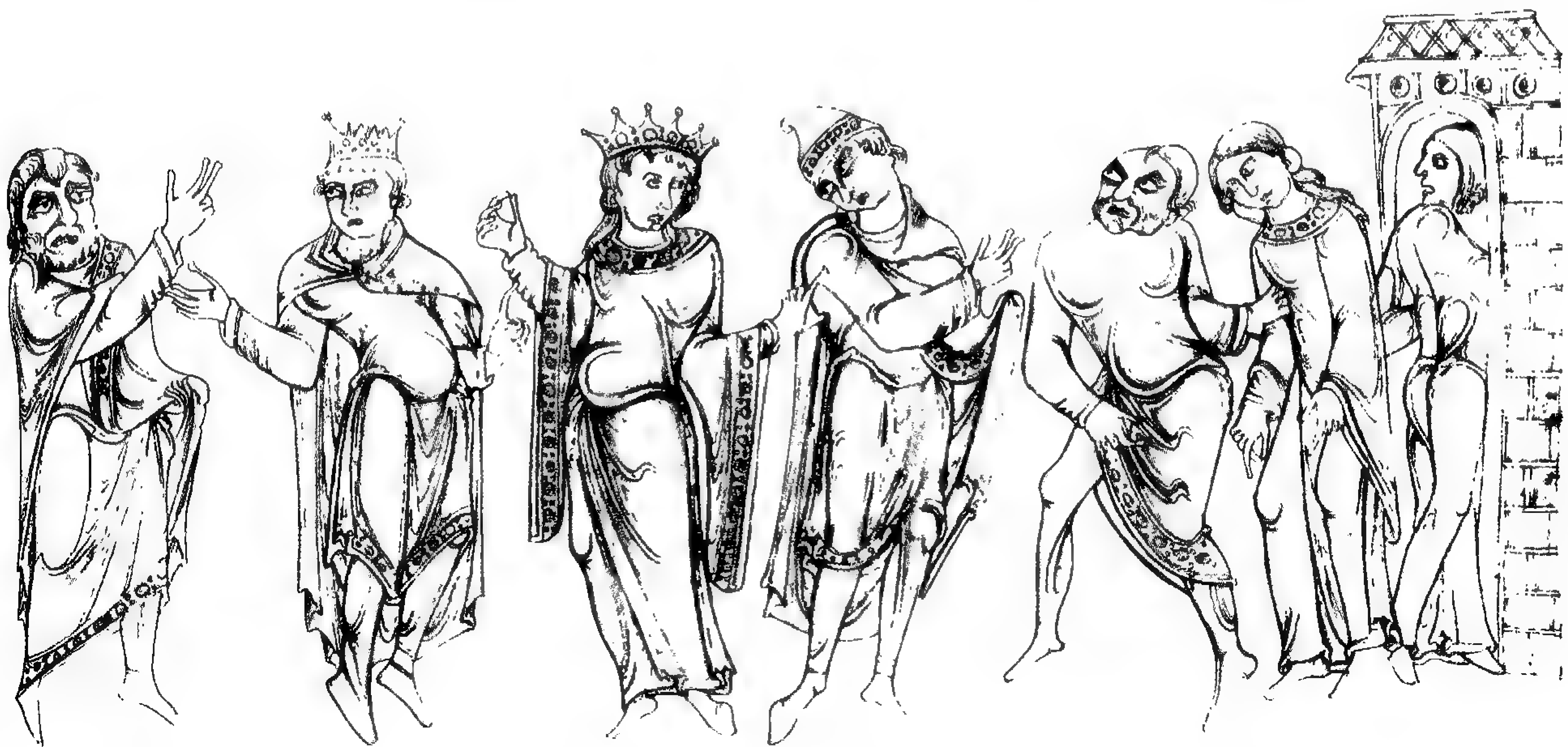
盎格鲁－诺曼时期的戏剧

假如想知道什么类型的戏剧演出对战败了的撒克逊人最具有吸引力的话，只要看一看各种具有超乎寻常生命力的传奇故事，便可一目了然，因为它们表达了人民渴望摆脱将封建的枷锁残酷、紧紧地套在他们身上的新君主的统治、获得自由的心声。“咪咪”和吟游诗人，或者是在守护神赫里沃德(Hereward the Wake)的故事中，或者是在与亚瑟(Arthur)及其宫廷有关更具有暗示性的神话和传奇中，找到了迎合观众趣味的素材。

然而，甚至亚瑟王传奇后来也被诺曼统治者的文化吸纳，诺曼征服后的几个世纪中，大量的有文字流传的戏剧不可避免地都源于此。因此，教会的宗教仪式剧与初始的世俗“文学”剧并存，所不同的是，前者使用的是拉丁语，而后者则大都是用当时社会新贵的语言创作的。12世纪时，所有的拉丁喜剧都是根据“泰伦斯舞台”要求创作的，《巴维奥》(*Babio*)是其中惟一一部起源于英格兰的戏剧，剧名来源于故事中的受害者。他是一位戴绿帽子的丈夫，这部戏剧也是同类戏剧中最优秀、最色情的一部。

尽管尚无证据表明，这部戏已超出了文学练习的范畴，但是其动作设计非常之精巧，完全适合演出，如果作者沃尔特·马普(Walter Map)(有些人认为这只是王室的传言)无意将它搬上舞台的话，那就近乎变态了。戏中需要用一只狗来完成某些表演(这在仅“供阅读的戏剧”中是多余的)，但是假如要充分发挥雇用驯兽师的技能的话，这是必不可少的一个特色［在莎士比亚的《维洛那二绅士》(*Two Gentlemen of Verona*)中，丑角朗斯(Lance)仍然使用这种传统技术来训练他的狗克来勃(Crab)。这一传统至少延续到19世纪，当时一位演员将其动物明星命名为纳尔逊上将(Admiral Nelson)，以示其爱国］。

虽然作者有意识地使用了复杂的拉丁语句法结构，但是《巴维奥》这部粗俗的喜剧，无论其目标受众是否主要是那些没有文化的人，或许除神职人员之外，对多个阶层的人都具有吸引力。因为在戏中可怜的巴维奥被



泰伦斯戏剧手稿中140幅插图之一，现收藏于圣阿尔班斯修道院图书馆中。图中描绘的是《太监》(*Eunuchus*)中的一个场景。中间两人是宫廷妓女泰丝(Thais)和诡计多端的奴隶帕米诺(Parmeno)，后者正代表其主人向前者献礼；右边为女奴和(所谓)太监。左边的一对则是帕米诺妒意十足的情敌思拉索(Thrasso)及其佣人格纳托(Gnato)。尽管可能使用了一些辅助视觉材料，插图中的彩饰使插图更为栩栩如生，戏中人物的动作、表情跃然纸上，反映了即非亲历的也是流传下来的舞台传统。请对照15页中的“脸谱陈列室”。



戏剧化的角斗场面 此乃混战场景，骑士们纠集到一起，在“比武场”(lists)上推来搡去——紧靠大看台是封闭的格斗区，裁判(左)和王公贵族女眷从这里可以清楚地看到整个场面。此类系列微型画展示了骑士比武的全貌，亦出现在安茹(Anjou)国王勒内(René)所著的《武士竞技比赛》(*Livre des Tournois*)(1450)中，这是以骑士角斗为题材的经典之作，勒内放弃现实生活中的战斗，转而追求日益戏剧化的武士崇拜。

阉割后(在古代的男性生殖器崇拜仪式中，膨大的生殖器作为个人财产放置在篮子里)，有人建议他去修道院做修士。与赫罗茨维莎用拉丁语创作的戏剧不同的是，《巴维奥》中没有说教，甚至连敷衍的意思都没有。

本章第16页的插图取自圣阿尔班斯的贝尼迪克廷(Benedictine)修道院所藏的泰伦斯的著作，描绘的是泰伦斯一部戏中演员演出的场景，演出的舞台可能是《巴维奥》的作者意图中的“泰伦斯舞台”。该修道院修士杰弗里(Geoffrey)创作的反映圣凯瑟琳(St Catherine)生活片段的一部戏，同样适合于这种风格的“叙事表演”。这部戏大约在1100年亨利一世(Henry I)执政前在附近的邓斯特布尔(Dunstable)上演，是第一部有记载的用宫廷上层社会法语口语写成的非礼拜仪式宗教剧，因而受到人们的注意。

大量用日常语言创作的戏剧可上溯到12世纪中叶和13世纪初叶。流传至今的两部戏剧中较早的一部为《亚当的游戏》(*Jeu d'Adam*)，作者佚名，据说起源于英国。本剧由几个独立的故事组成，题材分别是亚当(Adam)与夏娃(Eve)的故事、该隐(Cain)与亚伯(Abel)的故事以及先知的故事(其中只有最后一个主题出现在礼拜仪式剧中)。戏剧以诱人的剧情详细说明开始，可能是后来加上的。果真如此，这或许是当时已有舞台传统的具体体现，无论从哪方面来看，都因其高度发达的戏剧艺术而令人注目。

戏剧创作显然也是以缜密和自觉的技艺为基础的：在风格上，它既有上帝说话时的威严的特点，也有撒旦引诱夏娃时说话的口语化特点。戏剧的语气变化多样，有亚当痛惜其堕落的哀怨，也有合唱团拉丁语演唱的咏叹，同样重要的是，还有与模仿动作呼应的插言。因此，将亚当和夏娃押解地狱时，并没有对白，而是像完整的舞台指导所描述的，由巡回哑剧演员淋漓尽致地表演出来(有人认为，这已渗透到礼拜仪式剧中更“戏剧化”的部分中)。

尽管《亚当的游戏》可能是在教堂中上演的一出戏，但是它似乎非常适合露天演出——根据舞台指导，人物可以自如地从指定的地点或者“房间”移到普通的接近观众的“场所”和随从魔鬼之类人物出没的地方。相反，《圣徒复活》(*La Seinte Resureccion*)则要求有更复杂的“共时舞台”(simultaneous staging)。研究者认为，这部戏创作于12世纪末叶，但是完全以手抄本形式(可能从坎特伯雷开始)流传，则相当晚。这个手抄本是供阅读的版本，但是从叙述人的导语显然可以看出，若要将它搬上舞台，需要七所专门的“房子”，还需要至少八个不同于一般演出区的“场所”。

贵族行为的戏剧化

上述两部盎格鲁—诺曼时期的戏剧都开始采用分幕格式，后来膨胀式发展，成为神秘连台戏(cycle)。关于这一点，我们将在下一章中进一步讨论。《武士竞技比赛》另一个值得注意的特色是，它将叙述人角色有机地整合到戏剧中，由他向观众讲述故事的来龙去脉，而对我们而言，其价值在于向我们提示，在中世纪中期整个历史时期，史诗模式或者“故事讲述”模式一直是戏剧表演的主导形式。抒情诗作为戏剧表现的一种媒介，情形亦然。它自12世纪以来，经历了快速发展的阶段，至法国南部贵族出身的诗人—音乐家(troubadour)、北部同胞行吟诗人(trouvère)和德国抒情诗人—歌手(Minnesinger)那里，则发展成用日常语言创作的诗歌。

诗人—音乐家以爱情为主题的抒情诗歌，在很大程度上导致了对“宫廷式爱情”顶礼膜拜风气的滥觞。这种形式的爱情起源于法国，并迅速蔓延到西欧贵族阶层，究其原因可能是因为从表面上看，其信条将对封建领主效忠的要求与基督教信仰调和了起来。其实，宫廷式爱情通过骑士的角色扮演，将非法的性乱欲望尤伪大雅地形式化了——尽管屡遭拒绝、明知爱情不可能圆满，有时甚至不能公开，痴心的骑士仍然对情人忠心耿耿，任其驱使。



15世纪吟游诗人在宴会上演出的局部场景 这里没有专门的看台，当时在丰盛的餐桌边演出是常事 演奏的乐器似乎是小号和小鼓

中世纪的贵族阶层，通过相似的过程，使其行为成为一种规范，将骑士比武大会由雇佣兵血腥的具体而微的战争，化作表达宫廷式爱情观的讲坛——为了得到心仪的女士的青睐，骑士扮演着“英雄护美”的角色，他们的英勇无畏美化了其对性的追求。化装是广泛使用的戏剧手段，灵感往往来自于已成为一种文学样式的亚瑟王传奇——例如，1299年，法国的玛格丽特(Margaret)嫁给爱德华一世(Edward I)，婚礼庆典上就有化装演出。爱德华一世在位期间，“戏剧化”的骑士比武大会已经定型。至14世纪，“布景”开始被用于装饰比武大会的场景，而信使则充当了模仿动作“叙述人”的角色。

这种宫廷式爱情现象，同骑士比武大会(日渐成为这种现象的核心)一样，促进了宫廷戏剧化行为的培养——用法维恩(Favine)一本书的标题来说，是《爱情与荣誉戏剧》(*Theatre of Love and Honour*)。本书用文学形式，将著名行吟诗人狮心王理查(Richard the Lionheart)的朋友和救星布隆代尔(Blondel)的传奇故事再现了出来，1623年被译成英语。这样就形成了化装哑剧表演、乔装打扮和其他显然具有戏剧化色彩的活动繁荣的大气候(关于这一点，我们将在下一章中深入讨论)，但是早自13世纪，这种大气候已在促进格林·威克姆所描述的“戏剧活动地平线的急剧扩大”。

威克姆认为，这还有另外两个更世俗的原因：一是由于贸易的扩大，商人势力大增；二是上一个世纪在牛津和剑桥两地英国最早的大学的建立，使越来越多宗教界人士和世俗人员有机会进入大学接受高等教育。一些都市无论是其规模还是经济势力都在迅速发展，从而产生了新的观众群体，世俗的戏剧表演显然对他

们更有吸引力。

然而，大学生天性好游，有时为了筹到游历之资，就加入到形形色色巡回表演者的行列，总称“minstrel”(吟游诗人)，统指包括“scops”和“gleemen”在内所有的早期演员。但是，因为这个术语是从“minister”派生出来的，意为“男仆”，其起源只是12世纪的事情，所以在此之前，我一般不使用它。就表演而论，吟游诗人严格说来是那些在达官贵人宴会上表演的人。就是从这个时期起，这个名称才开始出现在有关国王、弄臣和宗教场所的历史记载中。

吟游诗人中的贵族和平民

据爱德华一世“服装登记簿”(Wardrobe Book)记载，1290年，公主玛格丽特与布拉班特(Brabant)的约翰(John)结婚。婚礼上演出的吟游诗人多达426人，虽非特别出格，却也非同寻常。爱德华在位后期，支付给在圣灵降临节(Whitsuntide)飨宴上演出人员的一份演出费清单表明，吟游诗人根据其地位和出身，得到的报酬有明显等级差别。支付给名副其实的吟游诗人之“王”最高为五马克，法文为“le roi”，名字中显示有法国血统者也得到丰厚的报酬，而英格兰出身者报酬最低。这不仅可以反映出他们各自在社会等级中的地位，同时还反映出对吟游诗人“高级”和“低级”不同艺术形式的不同尊重。

早在14世纪，即将就任坎特伯雷大主教的托马斯·德·卡布汉(Thomas de Cabham)，就试图对吟游诗人和其他娱乐业人员进行分类，将淫秽的“jongleurs”(弹唱演员)与“joculatores”(吟唱诗人)区分开来。后者是在为圣徒和伟人树碑立传，因而免遭责难。“jongleurs”在演出中戴面具，演唱一些低级趣味的歌曲，中间夹杂一些不入流的手势动作，可以被看成是“咪咪”的继承者，相反“joculatores”则是“真正”意义上的吟游诗人，只是风格新异而已。他们或者是宫廷的业余演员，或者是完全的专业演员，与国王或者其他某位君主居住在一起。这些君主是诺曼底(Normandy)威廉属下塔耶费尔及其继任者贝尔迪克(Berdic)的后代，后者在征服者威廉统治时期，在格洛斯特郡(Gloucestershire)拥有三座别墅。另外一个令人难以忘怀的吟游诗人是拉希尔(Rahere)，亨利一世时期的宫廷演员，他在史密斯菲尔德(Smithfield)以圣巴塞洛缪(St Bartholomew)之名，建造了一所小隐修院和一所医院，并于1133年在当地建立了一个市场，其收入用于隐修院和医院的维护。

在大斋期(Lent)期间，公共演出被禁止，富裕的吟游诗人可以到法国参加一年一度的吟游诗人学校(法文为“scolae ministrallorum”)学习，相互切磋技艺，扩充演出剧目。而其他时候，只要其皇家主人没有需要，他们便可以到处巡回演出。但是，一般的巡回演员，即卡布汉所谓的“弹唱演员”，人数众多，而且不如“吟唱诗人”富裕——因为他们多才多艺，既能满足贵族家庭演出的要求，又能迎合市井的趣味，无论是粗俗滑稽的讽刺诗(satire)、宫廷民谣(courtly ballad)，还是喜剧故事诗(comic fabliau)，抑或是叙事诗(epic lay)，十八般技艺，样样拿得起放得下。16世纪初叶，一些大的都市雇用吟游诗人在一些重要的民间场合演出，其职责甚至包括吹奏管乐巡夜。

尽管有各种禁忌，但无论是世俗场所还是宗教场所，似乎都雇用吟游诗人为其服务，而且据修道院、小隐修院和神职人员专科学校账簿记载，要给他们支付工资。有时，有些人显然是仿效13世纪初叶在英格兰出现的托钵修会修士，将宗教歌词配上俚俗乐调。阿西西(Assisi)的弗朗西斯(Francis)将他这个品级的托钵修士描述为主的吟游诗人，法文为“joculatores domini”——但后来发现，有些托钵修士并非人们想像中的吟游诗人，其中有两人被驱逐出阿宾顿(Abingdon)隐修院。

但是，就托钵修士对戏剧的影响而言，至关重要的是，他们使用大众语言来传教，恢复了福音书中用寓言来传播教义的方法——换言之，通过讲故事来传教。而且，他们讲述的故事，如同当时形成中的世俗喜剧故事诗，贴近生活，简明易懂——他们的耶稣已不是圣人和红酒中的神灵显现，也不是在婴儿车中供人崇拜的圣婴，或者空墓中不存在的神灵，而是从任何意义上讲都积极、与人息息相关并且可以仿效的耶稣。这样的布道赋予



14世纪《动物奇遇记》(*Roman de Fauvel*)剧情小画像，剧作者是热尔韦·迪·布斯(Gervais du Bus)。画中表现了各类通俗演员在纵情演唱"喧闹的小夜曲"以取悦于当地的寡妇——她们却在讨厌地冷眼旁观。其中一位一觉醒来，发现一头母牛正疑惑地注视着自己。下图中许多愚人、弹唱演员和放纵的吟游诗人则面戴其他各种荒诞的动物面具。

基督教戏剧以"人性"，从而将充满热情和接近生活的神秘连台戏，与充斥着仪式化色彩的礼拜仪式戏剧区分开来。

"狂欢节"的本质

目前，我们已简要地谈到了神秘连台戏创作中的日常语言和世俗的成分。但是，纯粹"通俗"的成分总是那么令人捉摸不透。为了准确地描述自己对民众庆祝活动的感受，俄罗斯批评家米哈伊尔·巴赫金扩大了"狂欢节"(Carnival[1])是大斋节前的狂欢期这一狭隘的定义，用它来指普通人参与的所有娱乐活动——这样算起来，狂欢的机会就很多了，据亨利·沃尔特的估计，至14世纪，除去宗教节日和其他一些"禁止工作的日子"，一年工作的时间只有44个周。

拉伯雷式(Rabelaisian)的地覆天翻的纵情欢乐气氛是"狂欢节"庆典的突出特色，与圣诞节期间的愚人庆宴(the Christmastide Feast of Fools)极其相似。在农神节过后的短暂的时间里，童稚小儿提升为主教，下层神职人员和唱诗班的男童歌手变成了上司。因为这无论是从精神上还是物质上来说，都发生在教会内部，所以有大量文献资料往往是以令人反感的抗议书的形式，保存了下来。例如，1445年巴黎大学教务长曾提出过类似的抗议，呼吁主教采取措施，予以纠正。这封抗议信发出的日期相对较晚，无论这是否反映了对"嘲弄神圣活动"的日趋强化的控制，但无疑都证明他们有足够的忍耐力。

关于"狂欢节"庆典的性质和作用，学术界有两种通常是截然相反的观点：一种观点认为，狂欢节是人民反正统文化思想的表达；另一种观点则肯定，狂欢节得到了权威的鼓励，并被置于严密的控制之下，起到了一个安全阀的作用，因而保证了社会规范和等级秩序在其他时间内不被打破。有人认为狂欢节的长期存在，应归因于两派理论彼此持续消长的状态，持这种观点的人或许更加接近了原本虚无缥缈的真理。

当然，无论是世俗权威还是宗教权威，都无时无刻不在想方设法将任何潜在的破坏能量置于其控制之下——要么保证它在严密的控制之下发泄出来，要么不露声色地因势利导加以运用，以达到自己的目的。正如我们在上一章中所讨论的，一个世纪以来，教会一直都在这样做，将从异教日历中继承下来的节令性庆典都变成基督教的节日。公元1311年，圣体节庆宴(the Feast of Corpus Christi)被确立为基督教的节日，从这个方面来讲，它以形式化的方式表现了对"言辞变成圣体"的重新重视。同时，教会将夏季的"狂欢节"庆典从五月一日移到夏至，它恰好是14世纪神秘连台戏形成的直接"诱因"。

1 德语是"Fasching"，特指德语国家天主教徒所过的狂欢周末。其名称、时间长短和庆祝活动内容因地而异。一般开始于四旬斋前的主显节（1月6日）。因为狂欢节期间日常生活秩序被打乱，而且有放荡行为，所以受到一些人的反对。本章中狂欢节泛指一切带有狂欢性质的庆祝活动。——译者

第三章　中世纪晚期　1300年至1458年

14世纪，欧洲遭受了巨大的环境和人为灾难，其范围之广，史无前例。气候在暖和了几个世纪之后，变得更加严寒、潮湿，粮食连年歉收，此时达到顶峰。在这次“小冰川期”期间，英格兰的泰晤士河12次冰封，饥荒虽不如欧洲大陆严重，但死亡率骤升，盗窃成风。粮食收成刚刚好转，流行病又接踵而至，家畜死亡十之八九。至14世纪中叶，匪夷所思的黑死病肆虐英格兰。在随后几十年里，气候更加严酷，粮食又歉收，人们接二连三地遭受痛苦。



《利特灵顿弥撒书》(Litlyngton Missal)(1383)装饰精美的首页插图，描绘了圣体节游行的部分场景，唱诗班男童撑着华盖，主教手捧圣体——象征耶稣身体的经过“祝圣”的面饼，作为祭品奉献出来，圣体节宴庆由此得名

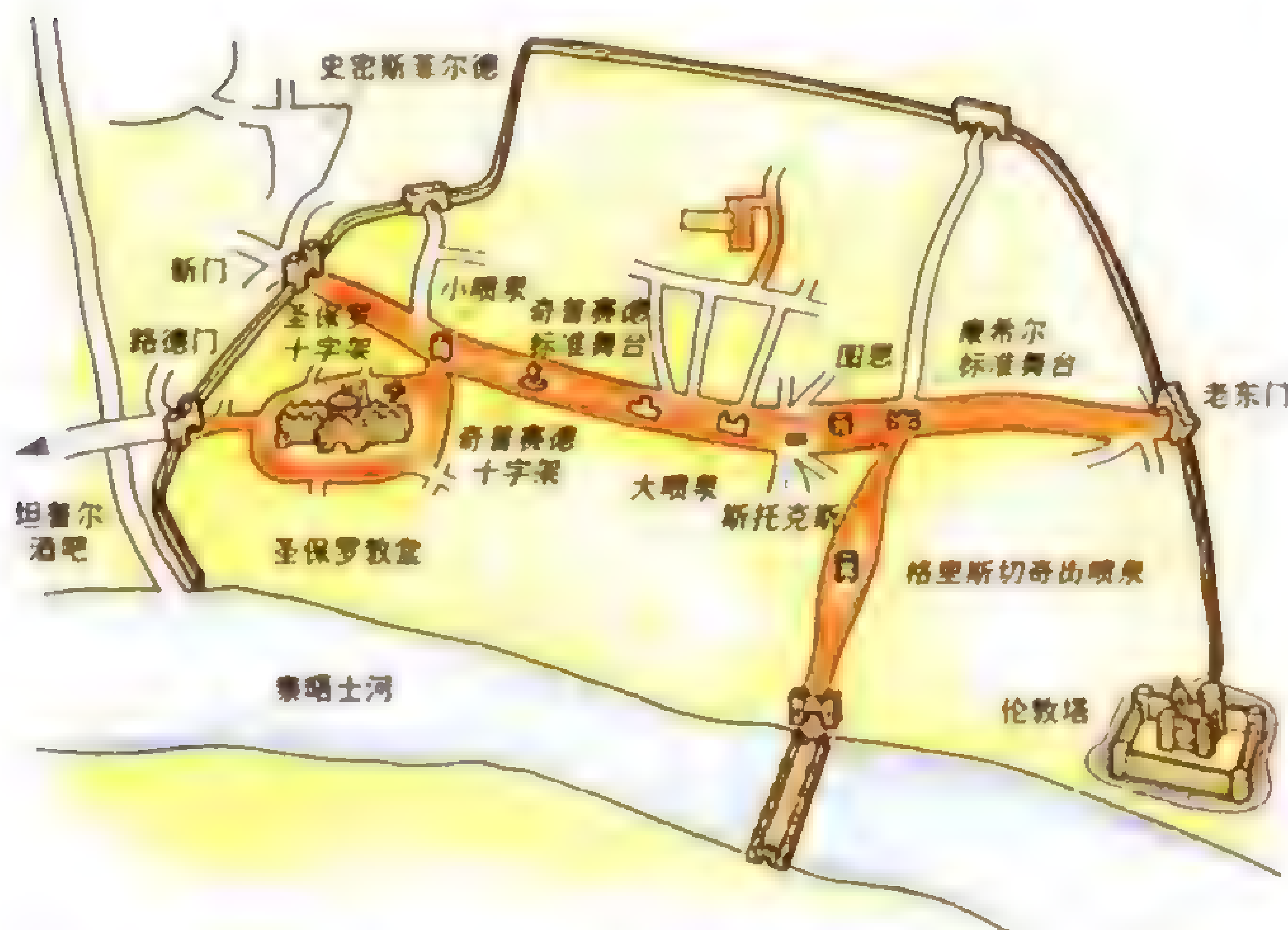
相比之下，政治史学家所专注的历史事件，如法国的百年战争(the Hundred Years War)和同时发生的内部纷乱玫瑰战争(the Wars of the Roses)，对一般平民的影响，则微不足道了，因为战争从根本上讲，乃是贵族关心的事情。但是，新型武器，尤其是长弓的使用和对火炮的集中控制，已在削弱骑士阶层的军事势力——而他们在封建社会中的地位是建立在他们给属下提供的所谓保护之上的。然而，一般认为代表骑士行为规范的嘉德勋位(Order of the Garter)，直到1349年才得以确立，从而确证，随着骑士在现实生活中地位的削弱，骑士制度日趋快速“戏剧化”。

农民阶层的生活苦不堪言，不满情绪日益高涨。他们纷纷起来反对其领主，因为当时货币贬值，粮价飞涨，平抑物价本是领主们能力范围内之事，而他们却置农民的困苦于不顾，坐视事态的发展。随着人口的减少，劳动力日益匮乏，具有讽刺意味的是，幸存者在与领主的谈判中，反倒处于更有利的地位。然而，世俗权力阶层无视法律，为了使穷人［无论是不甘心其奴役揭竿而起的隶农(villein①)，还是以奇货自居讨价还价的短工］俯首帖耳，屈从于其淫威，用尽了各种手段，其典型例子是镇压1381年农民起义领袖瓦特·泰勒(Wat Tyler)。这也是教会的多事之秋，当时教派林立，罗马教皇和阿维尼翁(Avignon)教皇并立，教会内部争斗达到登峰造极之境。而在英格兰，以威克里夫(Wycliffe)为领袖的“异端的”罗拉德派(Lollards)得到了冈特的约翰(John of Gaunt)短暂的支持，给政府和教会都造成了威胁。其代表是“肯特的疯牧师”约翰·保尔(John Ball)具有平等思想的布道。

仲夏的基督化运动

罗拉德派的主要目标之一是推广圣餐变体(transubstantiation)教义，它始于13世纪初叶，目的是肯定弥撒仪式后经过神父祝圣，面饼和葡萄酒成为“真实耶稣”的身体和血液。这使我们联想起新教教义和耶稣为了拯救人类被钉死十字架庆典(以圣体节庆宴被列入基督教日历为标志)这一节日，它将我们前边谈到过的社会与宗

① 西欧封建社会介于自由农和奴隶之间的依附农民。——译注



伦敦市概图。用粗黑底色线标记的是中世纪晚期都铎王朝时期的游行路线。一条路线从西边起，经坦普尔酒吧(Temple Bar)和路德门(Ludgate，即圣保罗教堂旧址）以及史密斯菲尔德和新门(Newgate)，在奇普赛得(Cheapside)和康希尔(Cornhill)一带汇合，一直到老东门(Aldgate)；另一条路线从南边起，越过伦敦桥(当时惟一跨越泰晤士河的桥梁)，向北行进。沿途主要大众露天历史剧(pageantry)“舞台”用斜体字标出。

教矛盾与当时的戏剧联系了起来。这个节日于1311年正式确立，但是七年后才在其中加入了高举圣饼游行(procession of the elevated Host)。一般认为，这是该节日戏剧化的开端。

“1300年前，”一本著名的戏剧史教科书声称，“宗教仪式戏剧似乎是在教堂内部发展起来的，但是之后戏剧表演开始在户外举行。”事实上，不仅宗教仪式剧仍然在教堂内部“上演”，而且“戏剧”，如果不是复数形式的戏剧(拉丁语术语“ludus”，对两者没有做区分)的话，长期以来一直与教堂外边的世界相联系。因此，由于教众从来不参与严肃的宗教仪式剧表演，所以它不像基督教日历中重大宴庆活动前的“祈祷”(vigils)那样更有实践意义，此刻教堂和教堂周边地区成为社区聚会的场所。在此场合下，人们一边喝着上等的啤酒，一边海阔天空地聊天，唱歌、跳舞也是庆祝活动不可分割的一个组成部分。

流传至今的圣诞颂歌和轮舞(round-dances①)，表面看来，似乎适合于类似的庆典，但是是否真正具有“大众”性，则是学术界争议的一个问题。其中一种观点认为，付之于文字的作品应成为“官方”文化的一个组成部分。然而，歌舞剧，如神秘莫测且富有魅力的《莫利的少女》(*Maiden in the Mor Lay*)，源于基督教形成前人民大众的传说，但是其各种模仿动作与其说来源于乡村的庆典，倒不如说来源于贵族的庆宴。

其他各种形式的“戏剧”很显然起源于多神教仪式，如与五朔节(May Day②)和施洗约翰节(Midsummer③)有关的仪式，它们经历了时间的检验，但是教会在其中没有发挥作用。因此，将三一节(Trinity Sunday④)后第一个星期日确立为圣体节庆宴日，以使基督徒合理合法地参加五朔节和施洗约翰节多神教的各种活动，这并非偶然，亦非仅仅是因为日历中有空缺——因为这样以来，可以保证庆祝活动在5月底和6月初举行［节日期间，五月树(May tree⑤)不仅一直枝繁叶茂，而且常常是永久性挺立(erection⑥)着。在伦敦市，它象征男性生殖器的影子映照在伦敦市圣安德鲁·安德沙夫特(St Andrew Undershaft)教堂的墙壁上］。

人们对大众露天历史剧的爱好

关于狂欢与戏剧之间的关系，迈克尔·布里斯托尔(Michael D.Bristol)曾做出专门论述，认为在他所说的“官方”露天历史剧中，“(人的)社会地位和形形色色的人物，通过理想化的神话、历史或者圣经形象展示出来，(从而)以寓言的形式凸现了社会的结构。”社会固定的等级结构，神授权威形式，通过戏剧化手段具体而微地体

①民间围成圆圈跳的一种舞蹈。——译注
②每年的5月1日，中古时代和现代欧洲的传统节日，庆祝春天的到来。——译注
③每年的 6月24日，英国四个结账日期之一。——译注
④圣灵降临节后的星期日，即复活节后第八个星期日。——译注
⑤此处显然指“Maypole”（五月柱)，当时使用的是活的树木，但是后来逐渐用砍下的树干代替，矗立地上，顶端拌着各种彩色缎带，年轻的男女每人手执一条，围绕柱子载歌载舞，祈求五谷丰登。——译注
⑥英语原文有“勃起“之含义，显然这种节日庆祝活动中具有男性生殖器崇拜的意味。——译注

现出来。相形之下，民间节日庆祝活动中的“非官方露天历史剧”则“表现各种社会形式的随意变化”：戏剧中的角色颠倒、夸张、离奇或者滑稽可笑，而荒诞不经的巨人、异装人物、魔鬼或者“黑人”在为争取巴赫金所谓“成为‘另类’的权利”而抗争。这样的“权利”在动荡时代是不宜提倡的，而且会危及14世纪时局暂时的稳定。因此，教会“官方”的露天历史剧在设法将仲夏庆典的“非官方”传统融合进来。

自然，圣体节游行在人口集中的大城镇中举行最为合适，在这些地方组织游行为显示大众的尊严和城市中行业行会的力量提供了机会。当时圣体节庆宴的公布在一定程度上维护了面临(来自于教会内部不同教派、民族主义支持者和民变的)威胁的教皇权威，而“官方”露天历史剧则在一定程度上展示了城市资产阶级的巨大财富，他们在社会结构中的地位在游行中表现得淋漓尽致。1323年，圣体节庆宴宣布后仅几年，教皇颁布诏书，否认耶稣及其信徒不曾拥有世俗财产，因此财富替代贫穷，成为神圣的象征。

人们对大众露天历史剧的爱好日益增强，而过去则只能通过一些偶然的事件，如君主加冕、国外王子来访、庆祝胜利或者皇家婚典等来得到满足。类似的盛大游行场面，一般称“入城仪式”，多因地制宜，借用当地的一些特色建筑作为适当的装饰和展示场，通常具有神秘色彩。戏剧史学家格林·威克姆曾以伦敦工艺者行会为例对此做过描述，早在1298年，该行会就举行盛大游行，欢迎爱德华一世战胜苏格兰人凯旋归来。



民间和王室的露天历史剧同中世纪后期的戏剧有许多相同之处，图中所示乃是1514年在巴黎沙特莱要塞(Chatelet[1])上演的一出历史剧，以庆祝玛丽·都铎(Mary Tudor)与年迈的路易十二世仓促安排的婚姻。剧中贾斯提斯(Justice[2])与沃提尤(Virtue[3])，在众寓言和神话人物的簇拥下，登上王位。八个月后孀居的玛丽则与常常没有同情心的兄长亨利八世一起欣赏音乐和历史剧演出。

100年间，伦敦市长就职彩车游行(Lord Mayor's Show)逐渐成为(即使名义上不是而事实上就是)每年举行露天历史剧表演的又一理由。游行的目的地是威斯敏斯特(Westminster)，伦敦市民倾巢出动，向市最高统治者宣誓效忠。这同国王的“入城仪式”颇有相似之处：行进中，国王在为了这个特殊场合装饰过的城门下短暂驻足，象征性地认可伦敦市的独立。1415年，亨利五世(Henry V)在阿让库尔(Agincourt)战役中大获全胜，人们举行盛大的游行庆祝其凯旋入城，其露天历史剧表演中包括男女巨人各一位、圣乔治及各个级别的天使和十二使徒，伴随的是相同数量的“英国国王、殉道者与圣徒”以及由天使长护卫的太阳。

神秘剧的起源

以戏剧化手段表现《圣经》内容的一系列戏剧，通常被称为“神秘系列剧”，其来源可能并非我们以前所假设的，认为它们是礼拜仪式剧的世俗化，恰好相反，它们是仲夏节日基督化和伴随的露天历史剧“官方化”的产物——或许是向真正世俗戏剧方向发展的一个先兆。因为，当代戏剧史学家认为，前面提到的露天戏剧并非戏剧，而是活报剧(tableaux vivants)，或者有生命的图画，其中任何形式的动作都是夸张滑稽的模仿。

假如神秘系列剧起源的原始冲动，总的来说是为了传播福音，即拯救那些应罚入地狱的灵魂的话，其戏剧技巧实际上是托钵修士已经理解的东西的戏剧化表现：日常语言的简洁、幽默感和对世俗关心的事物的认同，

(1)法国巴黎普通法的主要审判机构所在地，是一个小堡垒，位于塞纳河右岸，12世纪时成为巴黎王室的大法官办公处，原建筑在1802年至1810年间被毁。——译注

(2)意思是“公正”。——译注

(3)意思是“美德”。——译注



浮雕中描绘的是《福音书》(the Gospels) 中的三个场面(圣母领报、耶稣降生和复活)。它雕刻在韦克菲尔德 (Wakefield) 圣玛丽(St Mary)教堂附属小教堂的西墙上。栩栩如生的画面分割成不同的部分，宛如戏剧中的不同场面，这很可能是镇上的神秘剧传统影响的结果。

比用死亡的语言表现的严肃神秘题材，更有可能抓住观众的想像。圣体节盛大的游行，根据中世纪文化艺术研究专家威廉·泰德曼(Willian Tydeman)的总结，应该不断“增添滑稽夸张模仿的成分、一系列简短的讲话和足量的对话，这样才能称其为戏剧”。这一事实似乎不仅符合这种说教的冲动和民众提高自尊的渴求，而且符合中世纪其他形式的艺术。因此，神秘系列剧的情节性不仅无损于佚名作者的意图，反而是他们的生活观和戏剧手法不可分割的一个组成部分。



坎特伯雷大教堂窗户之一部分。彩色玻璃“漫画”故事讲述了参观圣托马斯·阿·贝克特 (Thomas à Becket) 坟墓者亲历的神迹，其画报风格类似于神秘系列剧和乔叟 (Chaucer)《坎特伯雷故事集》散漫的叙事。

毕竟，14世纪是哥特风格全盛时期，这在约克·米尼斯特(York Minster)的建筑中达到顶峰，在文学中的标志是以《高文爵士和绿衣骑士》(*Sir Gawain and the Green Knight*)、《庄稼汉皮尔斯》(*Piers Plowman*)、《阿曼蒂的忏悔》(*Confessio Amantis*)，当然还包括乔叟的《特罗伊拉斯和克莱西达》(*Troilus and Criseyde*)为代表的口语诗歌。诗人将自己的《特罗伊拉斯和克莱西达》表演(类似作品仍然在“上演”)给宫廷的观众(见右页插图)。尽管《特罗伊拉斯和克莱西达》和《高文爵士》承袭了长久不衰的史诗传统，但是正是乔叟的另一部伟大作品《坎特伯雷故事集》[例如，还有薄伽丘(Baccaccio)的《十日谈》(*Decameron*)]的特殊的叙事方式——正如戏剧中的神秘连台戏一样，才是“哥特式”风格的真正体现。

艺术史学家安德森(M.D. Anderson)认为，神秘剧的舞台表演，可以从当时彩色玻璃窗户上的画面中，得到深入全面的了解——其艺术想像可能是艺术家观看戏剧表演后获得的。上述观点可能言过其实。但是，我认为，似乎壁画中所提供的“剪辑画面”(compilation pictures)或者《圣经》戏剧漫画内容并不比彩色玻璃上的少，它们与神秘剧有着共同的含义。神秘剧既反映了人的经验积累，同时也表达了当时的体验。这反映了而且可能还有助于调和中世纪人时间体验方面的矛盾：古代循环的时间观在基督教日历和残存的异教日历中都有体现，但是正如基督教教义所传授的观念，时间在以不可逆转的方式，向前朝着即将发生的基督的第二次降临进发，而基督第二次降临将使历史终结。

神秘系列剧的舞台表演

系列剧还通过人物对所描绘事件的关注而联系了起来，因为它们以戏剧手段反映了当时人们的信念，认为古代圣典揭示出类比或者对等的模式，预示着《新约圣经》及其之后的事件。每个行业的行会都以适合所从事技艺(或者“神秘”)的方式上演一部戏剧，这并非仅仅是离奇古怪的想法，它本身就具有比喻性含义——戏剧的舞台表演方式亦如此。关于这一点，我们下面来进行探讨。

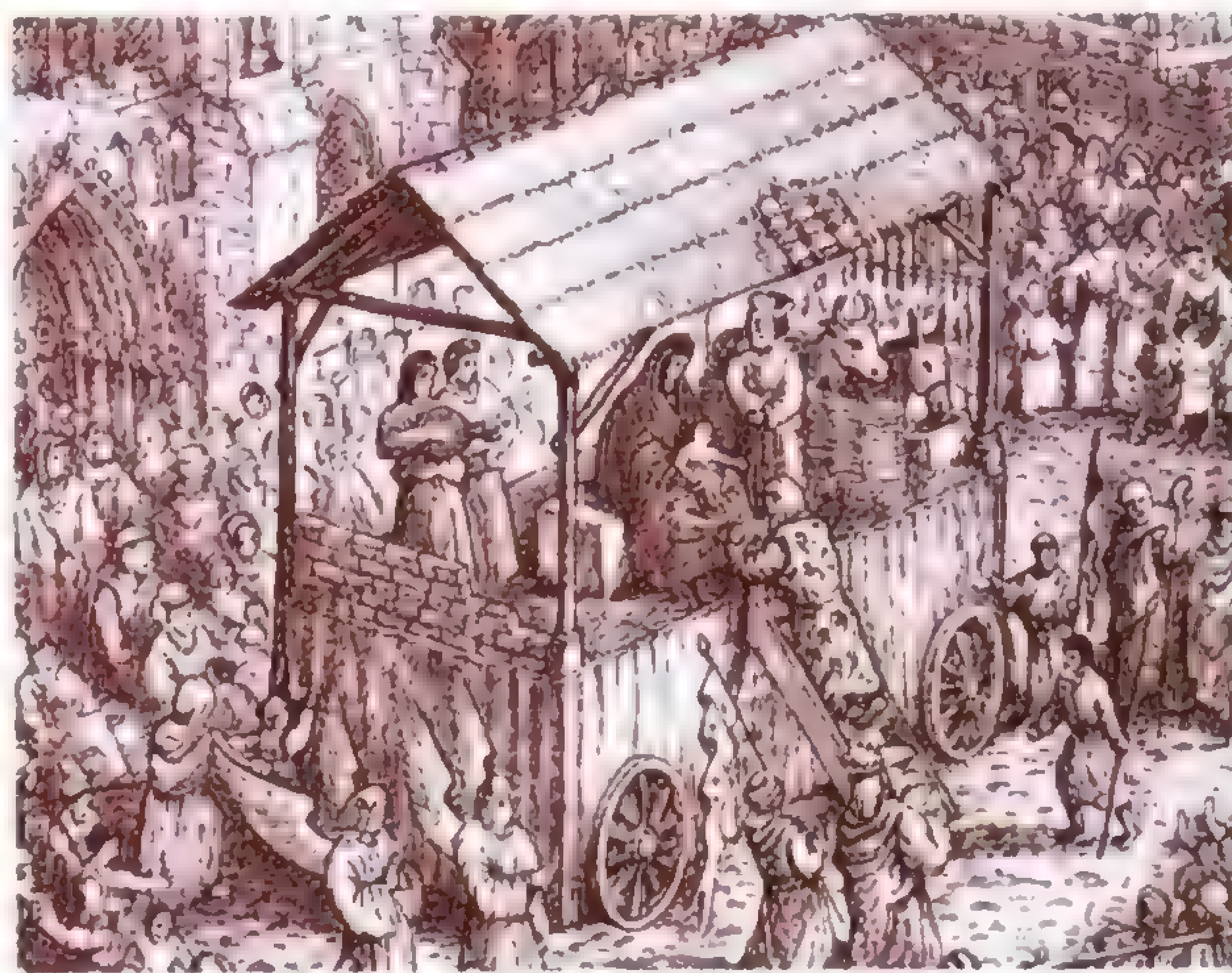
典型的系列剧以戏剧手段来讲述从创世纪到最后审判日这段神圣的历史，其中包括具有隐喻意义的《旧约全书》故事、耶稣降生剧、耶稣传教故事片段、耶稣受难与复活剧以及中间穿插的地狱受难剧。其共同之处在于，这些戏剧不仅能够使《圣经》历史事件具有时代感，甚至几乎贴近现实生活，而且具有个性分明的人物刻画、坦率得近乎粗俗的语言以及具有强烈视觉效果的舞台设计等特性。戏剧中没有矫揉造作的虔诚，而是反映出朴实平凡而且往往是粗俗的真理。在四部保存完整的英语系列剧中，在约克演出的那一部共由48集组成，最早的或许可以上溯至14世纪末叶；有人认为，这出戏可能是最早的一部——尽管其手抄本，像其他几部戏一样经过反复修改，而且可能跨越很长一个历史时期。附近的韦克菲尔德镇从约克借用了至少5集，这出系列剧的32集中还有6集是“韦克菲尔德的戏剧大师”创作的。这部戏是现存不多的组剧中明显可看出一个人手笔的一部。但是，在集体意识和集体创作的时代，无论是随意的借鉴还是对个人天才的承认都无关紧要。

切斯特(Chester)系列剧，共有25出戏组成(其中一出佚失)，在某些方面是最无典型性的一部戏，但作者是否匿名尚不能断定。约克系列剧和韦克菲尔德系列剧的共同之处是，两者都有健康的幽默感、朴素的现实主义笔调，而切斯特系列剧(手抄本流传较晚，而且在此过程中可能经人润色)的语气则较严肃和超脱——其戏剧效果，无论是诺亚妻子的窃窃私语还是仁慈的耶稣的苦难，虽同样强烈，但表达方式更简洁恰当，更哀婉动人。

现存的还有另外一个42集系列剧，最初被人们错误地认为起源于考文垂(Coventry)，但后来经考证，发现可能是起源于英国东部的一个巡回演出系列，俗称“N–Town”(某某城)戏剧。“N–Town”一术语指在“banns”——一种加长的、游行用“拖车”上的戏剧演出，“N”



乔叟站在类似讲坛的箱子(类似第11页中泰伦斯舞台的叙述者席)中，为宫廷观众“表演”《特罗伊拉斯和克莱西达》。这种中世纪晚期的戏剧形式和左页图中的窗户，是以艺术是社区思想表达这一思想为根据的，都反映出中世纪人们复杂的时间观念——循环、累积、共时和无所不包的体验。



理查德·利克罗夫特根据想象重构的考文垂系列剧中现存两部戏之一的活动露天舞台。如图所示，在这一部系列剧中，诸如希尔曼(Shearmen)和泰勒(Taylor)的戏剧等其他戏剧中独立表现的情节，显然被糅合到一部戏中，从而将从“圣母领报”(Annunciation)到“屠杀婴孩”(the Massacre)这些事件搬上舞台。戏剧活动在以活动舞台为标志的特定场所和周围的一般场所中展开。

是拉丁语“nomen”的缩写，意思是“名字”，表示至此特定的讲话者将表演地的名称填充进来。

“N-Town”系列剧似乎因其来源多样，而变得庞杂(有时手法并不高明)起来，而且巡回演出演员的身份至今仍然是一个谜。然而，在“N-Town”系列剧中扮演基督的只有一个演员，其他人物也在不同的戏剧中反复出现。而在其他一些英语系列剧中，演员因赞助的行会不同走马灯似的更换，专业人员仅局限于专业乐师的聘用。由此可以推断，参与“N-Town”系列剧演出的是专业演员，为了谋生到各地巡回演出。

露天演出车(pageant wagons)及其使用

系列剧演出常见的方法，通常被学者们称为“驿站到驿站”(station to station)的舞台表演，因为这种表演通常要将“露天演出车”沿着中世纪狭窄的街道，从一个“驿站”拖到另一个驿站。“station”一术语原指圣体节福音书朗诵游行沿途停靠的站点。在考文垂(马可能被用作牵引的动力)，有时所有戏剧演出显然是在一天之内完成的——在这种情况下，相关的事件被融合到大约十部长剧中(其中只有两部流传下来)，供在三个或者四个演出点演出。假如所有的约克系列剧都像有些学者所言，在16个点上，一天之内完成的话，那么演出应该在凌晨4点30分开始，直到黄昏后打着火把才能结束。

现有关于切斯特系列剧(上溯到1596年，戏剧表演已成为人们记忆中的一个部分)的证据表明，整个戏剧演出在市内五个不同的地点三天内完成。当时演出使用的可能是双层马车，下层为“化装室”，上层供实际演出使用。甚至1656年的一个更晚的证据表明，露天演出车“非常高大，装有车轮”，显然不仅建造费用昂贵，而且难以在室内存放。租用存放场所高额租金的记载就是其明证。在切斯特，有两个或者三个行会，其戏剧在不同的日子上演，有时合用一辆车，以减少额外开支。

关于采用“驿站到驿站”方式进行演出时的演出周期，我们尚不得而知(据约克颇有疑问的记载，每年至少两次)，即使所有的戏剧每年都上演——那些未被选中的剧目则以活报剧形式在游行中表演。但是，我们应始终牢记，戏剧表演并未取代圣体游行，后者是圣体节宴庆的核心，是最具有象征意义的事件，前者从属于后者，为其补充。因此，1426年，约克教会人士施加压力，反对喧宾夺主，将戏剧表演超然于游行之上。鉴于此，另日进行系列剧表演，是再恰当不过的了。

为了使观众更清楚地看到盛大游行中的戏剧表演，即使是现在看来采用静止舞台形式表演的系列剧，可能也需要使用露天演出车：演出车被拖至广场周围或者其他空旷的场所，提供数个定点的演出场所，这或许是固定舞台补充的形式。其正面为开阔的演出场所，或者是一般的演出空间，即前面谈到的产生于古罗马、后为赫罗茨维莎和《亚当的游戏》采用的“宅邸”(mansion[①])传统的继续和发展。这种舞台形式在当时的欧洲大陆很盛行，常被描述为“共时”舞台，而将驿站到驿站的方式称为“积时”舞台则并非那么恰当了，因为两者都以不同的方式在面对中世纪时间概念中的矛盾与冲突。

现存的系列剧中，韦克菲尔德系列似乎是最有可能使用过经过改造的“共时”或者“一般演出场所加戏台”的舞台形式的，许多“某某城”戏剧似乎也采用了这种传统。肯特郡新罗姆尼(New Romney)的一部已失传的耶稣受难复活剧(Passion play)使用的肯定是固定舞台；目前掌握的已失传的伦敦系列剧极其有限的知识至少表明，这出戏是在一个固定的地方，即史密斯菲尔德附近的斯金纳斯泉(Skinners Well)上演的。正是在这里，伊丽莎白统治时代的史学家斯托(Stow)写道，1409年，“伦敦教区的神职人员”上演了一部“持续八日、以《创世记》为题材的”戏剧，“英格兰多数贵族和上层社会人员出席观看”。两年后神职人员上演的持续七日的戏剧，据记载，至少还有两部。

因此，不仅驿站到驿站式舞台并非是一成不变的成规，而且在伦敦(尽管这里的行会非常富裕，势力强大)

①类似于中国在达官贵人家中进行的演出。——译注

狂欢节、船车和免戒室

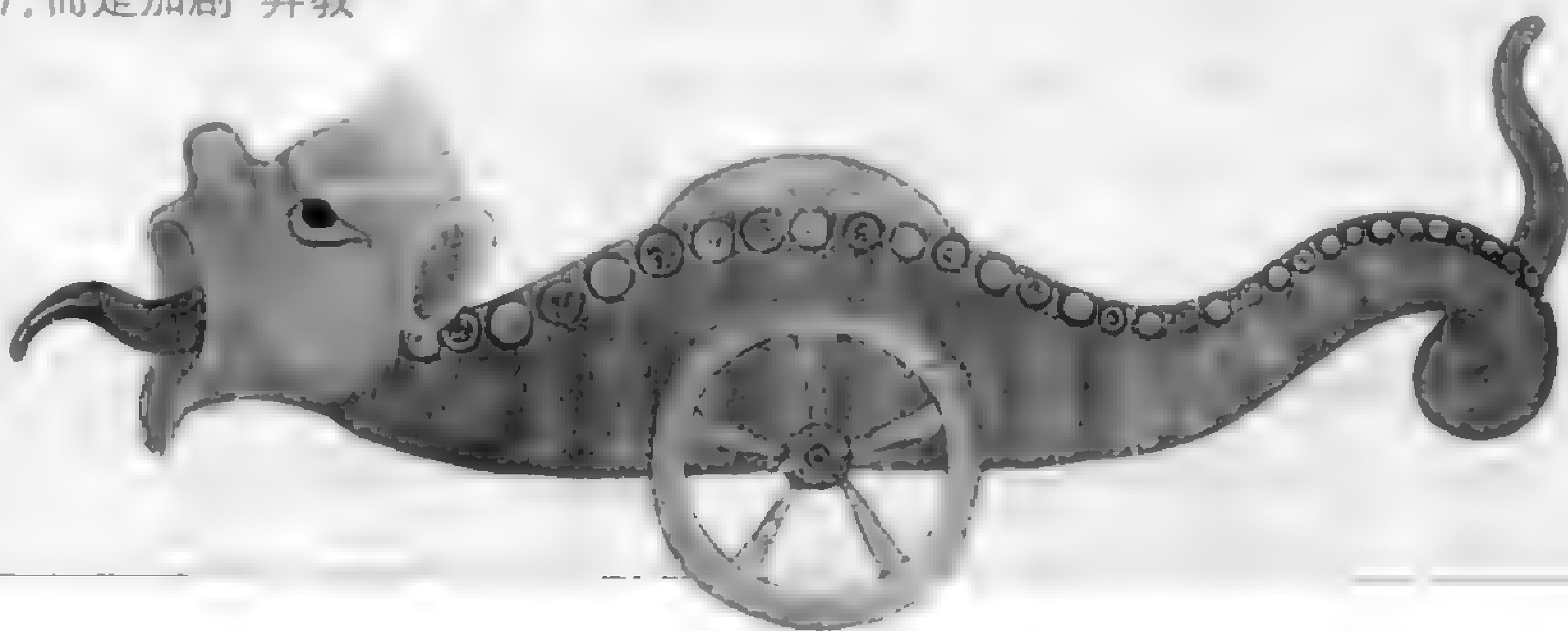


图中所示"免戒室"取名于修道院中一个房间的名称，在这里可以不遵守教会的清规戒律。因此，唱诗班高坛下有一个狭窄的架子，修道士可以将臀部靠在上面，在他人毫无察觉的情况下，得到暂时休息，缓解长期站立之苦。中世纪的雕刻家们冲破正常教堂氛围的桎梏，充分发挥其想像力，将愚人、吟游诗人、杂耍演员、魔鬼、怪兽等紧密联系起来，并与神职人员的臀部具有讽刺意味地联系起来。

中世纪问题专家威廉·泰德曼指出，"carnival"(狂欢节)一词并非来自意大利语"carne levare"，意思是大斋节前"将肉类放置起来"，而是来自拉丁语"carrus navalis"，意思是"船车"或者有轮子的船，不仅用于早期平民露天神秘系列剧中的诺亚剧，而且用于各种游行活动，这种传统至少可以上溯到对条顿(Teutonic)森林女神弗蕾娅(Freya)的礼拜游行。造船的工人建造这种极其壮观装有轮子的方舟的目的，我认为，并非是为了使狂欢节庆"合法化"(表现其词源的初始意义)，而是加剧"异教"与基督教之间的"紧张"，将"非官方"与"官方"对立起来，其方式与其他许多戏剧相同。

因此，窃羊贼迈克(Mak)[在《牧师塞肯达》(Secunda Pastorum)，即韦克菲尔德系列剧最有名的一出神秘剧中，扬言要将旁边的展品偷走]，可能并不像有些学者所断言的那样，被完全整合入"官方"的版本中。其存在至少部分地具有"非官方"的特性，因为狂欢节与大斋节之间永恒的勃鲁盖尔似的冲突，我怀疑也在许多奇特的隐藏在中世纪修道院唱诗班座位下面的"免戒室"(内的雕刻)上反映出来。修士们体面的臀部靠在动物寓言中描述的魔鬼、小鬼、头上长角的女人以及各种奇异动物的形象上得到放松(两者无论从字面上讲，还是从讽刺意义上讲，都具有明显的中世纪特征)，表现了巴赫金所谓"另类"生活龌龊的一面。

图中龙车为《勒特雷尔诗篇》(Luttrell Psalter)中的装饰插图，其形象与其说源于动物寓言，倒不如说是源于街道上上演的露天历史剧。这种装在轮子上的龙与古代条顿人礼拜中使用的船车有渊源关系，而那些用板条和帆布制造的类似道具，如诺威奇(Norwich)口不停地张合做出噬咬状的龙车(由藏匿在里边的人来操纵)，则更像民间传统中的木马。



发现的证据表明，戏剧演出亦非完全由手工艺行会赞助。有些戏剧甚至不在圣体节期间上演——在切斯特，圣灵降临节(Whitsun)是通常的选择。这可能是约克郡教会人士反对用戏剧表演来分散注意力，要求人们全神关注于圣体游行的结果。神秘系列剧尽管有许多日常生活的特点，但绝非狂欢，而是"官方的"露天历史剧。

绝非偶然的是，目前人们认为，神秘系列剧起源于一个动荡不安的年代：当时为争夺教皇皇位，教会发生分裂；罗拉德教派向天主教的教权主义提出了挑战；民众的不满情绪愈演愈烈，发展成声势浩大的农民起义；"官方"文化中本该适时地将民众关心的衣食住行和喜闻乐见的杂耍形式注入对圣体和圣血神奇力量的庆祝活动中，以缓解世俗与教会之间的矛盾。然而，尽管得到教会必不可少的认可(宗教改革后对戏剧进行审查的一种手段。关于这一点，我们将在下一章中讨论)，将多年来许多不同作者创作的戏剧和演员演出统统纳入一个惟一的意识形态的框架内，则未免过于简单化了。尽管教会中可能存在一种矫枉过正式的将人们的体验系统地加以规

范的冲动——这种冲动在系列剧中体现出来，但中世纪后期人们的生活对此来说仍然太过复杂。

传教士戏剧与圣徒的生平

过去，人们曾一度认为，神秘系列剧像失败的进化实验一样销声匿迹，其实并非如此。其特有的神学目的将它们与天主教教义不可分割地联系了起来，而其赞助者，城市行会在城市中的地位，不久受到经济变革的挑战，它们并不迫切要求与被禁止的宴庆保持联系(在通货膨胀时期，这种联系的代价越来越昂贵)。若要探索专业戏剧的发展历程，我们必须研究其他类型的演出和演出的条件。当然，综观整个14、15世纪的历史，记载中反复提到过这种另类的演出，其频率随时间推移，越来越高。

然而，我们必须牢记中世纪戏剧史学家大卫·米尔斯(David Mills)提出的警告，"(因为是)在书面文化中繁荣起来的，现代的读者可能会忘记，没有被文本污染的戏剧活动才是中世纪的规范。"因为那些在教区记载和账簿中存在的戏剧和更多被时代完全淹没了的戏剧，很可能比那些以文本形式流传至今的戏剧，更具有代表性。后者是为米尔斯所说的书面"权威化的官方形式"所"固定"下来的戏剧，不同于那些以口头形式流传并逐渐被篡改了的戏剧。上述假设也暗含于近代一位中世纪戏剧权威的观点中，他认为，中世纪戏剧"用当下的话来说"，是"一种大众媒体……一种跨越七个世纪的通俗文化"。因为一个具有同样声望只依赖文字记载的学者，也可以同样肯定地宣称："14世纪末之前，几乎没有证据表明"英伦诸岛上"存在繁荣的大众戏剧传统"。

因此，持哪一种观点，往往取决于一个人关注的是什么。但是，对权威而言，历史证据确实表明，戏剧可能永远是一种令人不安的东西，有时甚至是"异己性"的危险根源。早在1303年，布吕纳的罗伯特·曼宁(Robert Mannyng of Brunne)就在其劝谕诗《赎罪篇》(*Handlyng Synne*)中，将"神迹剧"包含在世俗错误的许多表现之中——他极力将耶稣诞生剧和耶稣复活剧从教堂中排除出去，但他反对的并非是这些戏剧本身，而是对神圣事物未经许可的表现形式。

同时，爱德华二世(Edward II)因为与演员过从甚密，而受到历史学家兰纳夫·希格登(Ranulph Higden)的严厉批评，而在其他人的记述中，据说，他对一位坎特伯雷大主教情有独钟，原因是他非常擅长"戏剧表演"。大约在同一时期，约翰·布罗姆亚德(John Bromyard)为人们喜好"愚蠢的教士"在布道的过程中上演的"神迹剧"而悲叹不已，大约创作于1330年的一首题为"关于爱德华二世邪恶时代的诗"似乎将所有类似表演称为"传教士戏剧"。

以圣徒的生平事迹为原型创造的戏剧似乎是这些批评家批评的目标。此类戏剧似乎在英格兰和苏格兰都很受欢迎，其起源早于神秘剧——尽管，如我们可能设想的，最初的证据大都是道听途说。因此，我们目前所熟悉的，只有上一章中提到的12世纪早期关于圣凯瑟琳生平事迹的戏剧，因为从邻近大修道院借来的唱诗班男童歌手的斗篷，还没来得及归还，就已毁于大火。但是，显然，从威廉·菲茨斯蒂芬(William Fitzstephen)在他被谋杀的主人托马斯·贝克特(Thomas à Becket)传记的前言中所做的描述(后来收入伦敦伊丽莎白史学家约翰·斯托编辑的书中)来判断，早自1170年，伦敦的传教士就在忙于排演类似的戏剧。菲茨斯蒂芬对伦敦和罗马进行了比较，对前者多有溢美之词：

> 伦敦没有舞台戏剧表演和应景的娱乐活动，但是有另外一种更为神圣的戏剧演出，所表现的或者是男圣徒[①]创造的神迹，或者是以象征手段体现殉教者坚定信仰的殉教故事和所经受的各种苦难。

多数"圣徒的生平事迹"可能被改编为戏剧，在教堂的节日庆典上演出，从这个意义上讲，比神秘剧更能

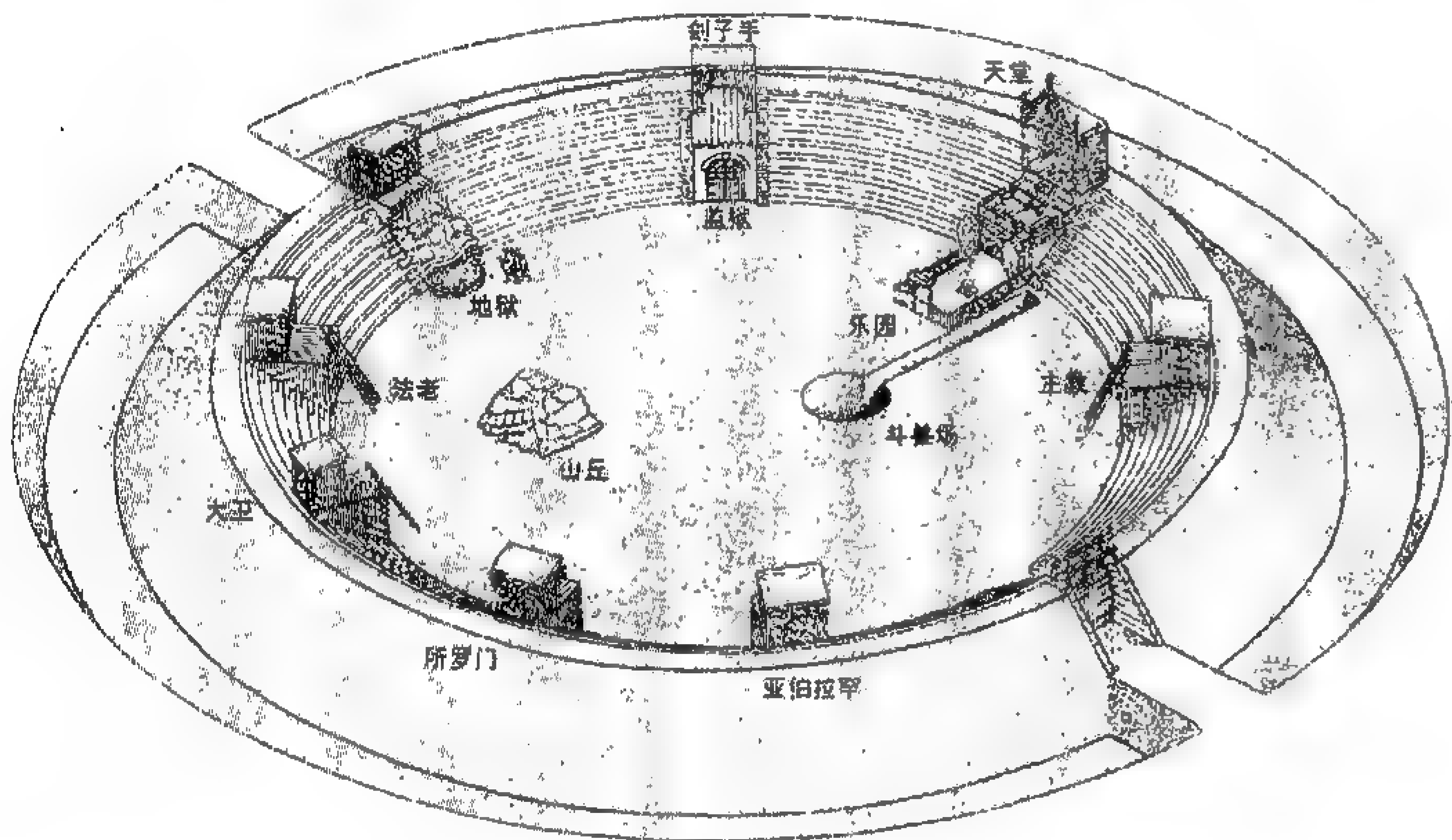
① "confessor"在此处可能指天主教非殉教的男圣徒。——译注

康沃尔(Cornish)神秘系列剧与康沃尔圆形剧场

康沃尔系列剧显然是传统的神秘剧，不仅因为它使用的是古康沃尔语，而非英语方言，而且因为它似乎是在永久性剧院中上演的。剧院的遗迹即所谓的康沃尔"圆形剧场"。康沃尔系列剧统称"Ordinalia①"，演出持续三天。与多数英语系列剧所不同的是，康沃尔戏剧的情节更有连贯性，其形式酷似欧洲大陆的耶稣受难复活剧。

该系列中至少有 11 出戏是英语系列剧中所没有的，但是其中没有一部关于耶稣诞生的戏剧，戏剧的高潮是耶稣升天，而非最后审判。康沃尔系列剧人物刻画格外细腻，比其原作《圣经》更加丰满——众木工正在建造神殿，铁匠的妻子在支吾一个迫害耶稣的人，而铁匠则在打造制造十字架用的钉子。

尽管有证据表明，康沃尔郡(Cornwall)共有18处"圆形剧场"，但只有两处的遗迹至今仍清晰可见——圣贾斯特(St Just)剧场的遗迹已几乎无法辨认。但是，保存较好的佩林圆形剧场(Perran Round)仍清楚地保留着罗马露天竞技场的形状：直径约 130 英尺，周围为 12 英尺高的看台，七层座位仍依稀可见(佩林圆形剧场比任何"泰伦斯舞台"更能准确地反映罗马剧院的形状，这或许与历史有一定关系，当时有一部分罗马人没有随罗马军团一起撤走，而是逃到如同康沃尔的英伦三岛上偏远的凯尔特居民点)。这种演出场所非常适合现代戏剧表演。



演出"Origo Mundi"(康沃尔戏剧"*Ordinalia*"演出第一日上演的一部戏)使用的佩林圆形舞台，为理查德·利克罗夫特根据 1371 年手抄本中的插图所绘制。根据当时的传统，天堂位于圆形舞台的东边，而地狱则位于其北边。舞台直径约 130 英尺，手抄本中将许多固定的位置称为"帐篷"(tents)或者"讲坛"(pulpits)。

①可能是古康沃尔语，确切意思不详，或许与宗教仪式有关。——译注

真实地反映宗教庆典剧的"发展"。然而，现存的四部同类戏剧出现的时间都相对比较晚，产生于 15 世纪或者 16 世纪初叶——四部戏剧都取材于《圣经》，而非传说或者传闻。这种题材无疑更能为早期的新教权威所接受，或许正是由于它们的原因，这种神秘体裁的其他戏剧都灭绝了。

长达两千多行的《玛丽 · 马格达伦》(*Mary Magdalene*)和长度为前者两倍的康沃尔戏剧《圣梅里亚西克》(*St Meriasek*)都是按照神秘剧的史诗模式创作的，需要一整天甚至更长的时间才能演完。但是，《圣保罗皈依天主》(*Conversion of St Paul*)一部戏的篇幅则小得多，其长度和语气都与"道德间插剧"(moral interlude)更相似(关于这一点，下文中将详细讨论)。所有这些戏剧似乎都使用了"共时"或者"一般场所加戏台"的舞台形式。但是《圣保罗皈依天主》则可能只需要两个"场所"即可上演——戏剧的情节由一位诗人角色贯串起来，显然引领观众从一个演出地点，到另一地点。相反，《玛丽 · 马格达伦》则需要至少十个舞台，以玛丽的城堡为中心，构成整个演出场地。

所谓《圣餐剧》(*Play of the Sacrament*)则完全不同。尽管肯定是为了纪念圣徒的神迹而创作的，但是其题材并非是某一位圣徒的生平事迹；尽管由于使用了加长"拖车"而与英国东部某一地区联系了起来，但是这

些拖车的用途是实际演出，而不是迁徙。根据中世纪问题专家大卫·贝温顿的计算，九名演员扮演“双倍”的角色，表明当时巡回剧团所拥有的资源有限。但是，那些只有四名演员的剧团则往往演出那些戏名颇有歧义的“道德短剧”。关于这种类型的戏剧，我们将在下一节中讨论。

间插剧、哑剧表演与化装

从词源来看，“interlude”一词来源含糊，甚至有争议。有些人认为，它指宴会上菜“间隙”的表演活动；也有人认为指严肃戏剧“幕间”各种形式的轻松戏剧；还有人认为，统指两个或两个以上演员“之间”的任何对白，以区别于演员单独的表演或者哑剧表演。但是，根据学者(如格林·威克姆)和现代从事通俗戏剧表演者[如约翰·麦克格拉斯(John McGrath)]都认可的定义，它指适合巡回演员特点、“穿插”在其他表演中的“戏剧片段”，而非音乐厅通俗综合演出(music hall)节目中穿插的一些表演节目。

从上述意义上讲，世俗间插剧，无论名称是否贴切，像哑剧剧团一样历史久远，不可能不留下许多标志其存在的痕迹。在这些遗迹中，残存的康沃尔文本，如13世纪或者14世纪初叶的口语体《牧师与皮埃拉的间插剧》(*Interludium de Clerico et Puella*)残篇与更著名的《西里特夫人》(*Dame Sirith*)有共同的主题：妓院鸨母协助一个年轻人赢得一个女人的芳心。后者通常被认为是一部故事诗，但是很容易改编成舞台剧，其主要体现是消息犬的运用；剧末甚至包含一个集子，标志其专业来源——如同后来的段子，剧中的诱奸者是一位“clerc feyllard”，或者［根据学者理查德·阿克斯顿(Richard Axton)简明的翻译]背离教会的人。

佚失的14世纪初叶的许多戏剧通常被称为“祈祷文戏剧”(Pater Noster plays)，显然是以反对七大罪(Seven Deadly Sins①)为己任的主祷文(Lord's Prayer②)祈祷的戏剧化再现。剧中出现的人物无疑有些做作和浮夸，但仍不失得体。这种具有宗教意义的戏剧通常被称为“道德间插剧”，而且那些改编手法优于神秘剧和圣徒生平剧的剧目，由于其适应了宗教改革后变化了的现状，直到16世纪一直在持续发展，我们倾向于将它们看成是后期的戏剧形式。但是，现存最早的道德间插剧可上溯到系列剧繁荣时期，即14世纪末叶。在这些戏剧中，人生通常被描述为走向死亡充满坎坷的漫长旅途，将孤独的斗争看成是拯救，因此肯定更符合艰难时代的需要(戏剧中的死亡之“舞”产生于同一历史时期)。

然而，在中世纪人看来，戏剧以寓言的手法再现了人类善与恶争夺灵魂的斗争，最终走向拯救。这一常见范式从类型来看，与亚当的原罪以及耶稣献出自己的身体拯救人类的故事并没有很大的区别。中世纪史专家大卫·贝温顿指出，道德剧和(尤其是)“某某城”系列剧还有其他一些共同特点。例如，14世纪早期的《持续蒙恩之堡》(*The Castle of Perseverance*)与英国东部《圣餐剧》的共同之处在于，两者中都有精心设计的“拖车游行”。

《持续蒙恩之堡》手稿中有一幅插图，是关于中世纪舞台形式的非常有吸引力而且争论颇多的一项证据：右边复制的舞台草图表明，演出场所为圆形，周围五个舞台代表具体的演出位置，中间为巨大的城堡。当然，这比其他道德间插剧更能使我们联想起上文刚讨论的《玛丽·马格达伦》——它提醒我们，无论我们选择何种方式对中世纪戏剧进行分类，都难以截然分为几个大类，甚至难以按照地理范围来分类。

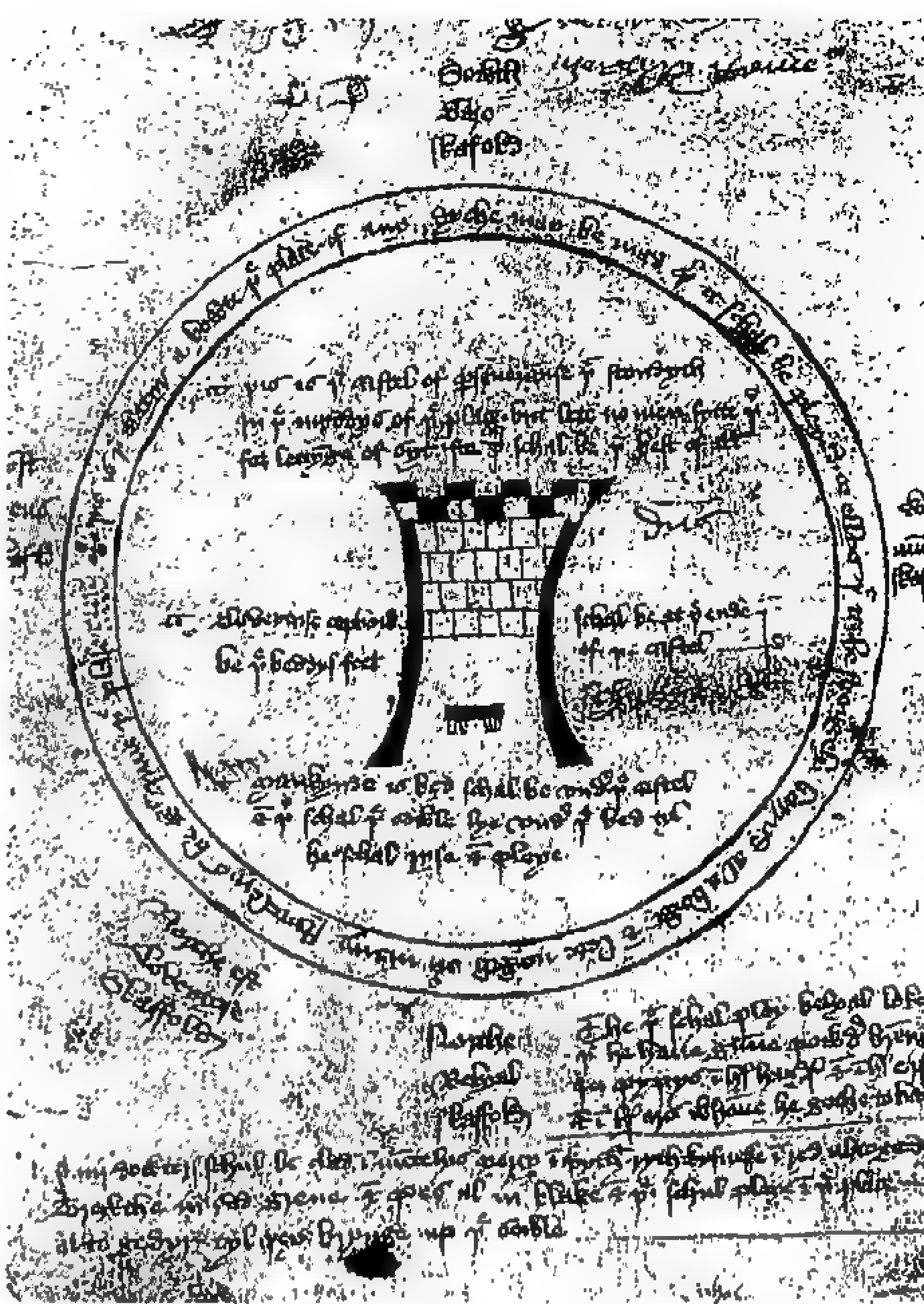
长期以来，中世纪戏剧史的研究是搜寻文本和挖掘档案材料枯燥但极有价值的过程。最近，学者们对戏剧形式的一些具体细节方面产生了兴趣，其著作活跃了中世纪戏剧史的研究。这种方式在《持续蒙恩之堡》的研究中最富有启迪性，这部鸿篇巨制长达3600余行，令早期读者望而却步，心生厌烦。理查德·萨瑟恩(Richard Southern)曾用整本书的篇幅，来讨论他所想像的圆形舞台的形式，使人们萌发了运用佩林圆形舞台(见第29页插图与描述)来进行舞台戏剧实验的念头。

①指使人灵魂死亡的骄傲、贪婪、淫邪、愤怒、贪食、嫉妒和懒惰。——译注

②也译为天主经，为基督教常用的一篇祷文，其开头是“Our Father who art in Heaven”。详见《圣经》中的《马太福音》和《路加福音》。——译注

实验戏剧排出后，因其以新颖的方式展示了戏剧栩栩如生的舞台效果而受到赞扬。然而，好景不长，不久学者们就开始对萨瑟恩重构的戏剧的许多特点产生了怀疑。目前，人们已达成共识，认为这出戏可能是在乡村的广场上上演的，因此肯定更接近其英国东部(与“某某城”系列剧和《圣餐剧》共有的)起源，而与“康沃尔圆形剧场”相去甚远。然而，萨瑟恩事实上使这部戏获得了新生。

道德间插剧中不均衡力量之间的“冲突”得到更具有神学意义的“解决”，其戏剧艺术性则大打折扣，因此可能确实不符合20世纪人们典型的理性思维。但是，这些戏剧反映面之广令人叹为观止——从《持续蒙恩之堡》中一个孤立的灵魂为了发现近乎新教的上帝而进行的精心设计、但漫无目的的战斗，到更为人们熟知的《人性的召唤》(*Everyman*)中教会宣扬的信仰之轻松活泼但彻头彻尾正统的胜利；从《人生的骄傲》(*Pride of Life*)残篇中显然具有中世纪特点的近乎具有骑士风格的语调，到《人类》(*Mankind*)中更具有现代特征、更不落俗套的神学与通俗戏剧艺术的混杂。正如伊丽莎白悲剧通过人物形象来再现善与恶两种力量争夺堕落之人的斗争一样，喜剧则通过“邪恶”人物——那些擅长以娱乐的方式(而且往往有效地)与观众交流的小丑似的魔鬼，来达到同样的目的。



15世纪长篇道德剧《持续蒙恩之堡》手稿中有一幅插图，表明该剧演出的舞台需要分为五个部分。如同康沃尔戏剧Ordinalia中的插图(讨论见第29页)，魔鬼(“Belial”)位于北边(图中底部)，上帝(“Deus”)则在东边。其余三部分舞台分别指派给人类的三个敌人：“肉体”(Flesh)、“世界”(World)和“贪婪”(Covetous)。剧名中的城堡，位于演出场地的中间，是给蒙恩之人的神圣地方。

因此，在下一章将要讨论的这一历史时期，不同形式的间插剧的重要性日益增强，其重要原因是这种戏剧形式更适合专业演出。巡回剧团的节目不仅要满足观众——教会人员、“可敬的”世俗人员或者好凑热闹的大众的需求，而且必须符合特定的场合。各种不同的严肃的宗教节日，因节令不同，如五朔节或收获节(Harvest Home)，庆典活动也不同，因而对戏剧演出也提出了不同的要求。考虑到上述种种因素，前面提到的戏剧无论是从主题还是从语调来看，都有很大的差异，就不足为奇了。

因此，上述中世纪后期的间插剧，是黑暗时代鲜有人问津的“咪咪”的戏剧演出与巡回剧团专业演出之间的纽带。后者注入间插剧以新的活力和生命，促进了这种戏剧形式的发展与普及，直至16世纪初叶。然而，具有讽刺意味的是，英国比哑剧历史还要悠久的一种戏剧形式，即民间准多神崇拜表演，通过某人创作的戏剧，出现在纸醉金迷的宫廷生活之中。这个人物将中世纪世界与近代早期的世界联系了起来，因为在戏剧史上我们第一次将剧作者个人的名字与多部戏剧作品联系起来。

这个作者名叫约翰·利德盖特(John Lydgate)，其戏剧延续了“泰伦斯舞台”的传统，同时对“泰伦斯舞台”是由单人叙述伴随的哑剧表演这一错误认识提出实用上的质疑。但是，他创作的八部戏剧，其中约有四部被描述为“哑剧表演”，从而与古老的无声民间仪式表演联系了起来。余者为“化装戏”，其中似乎没有哑剧表演中给人以安慰的礼物分送，因此从历史渊源来看，与新年和狂欢节表演有联系；从当时的社会来看，则与骑上马上比武大会后的庆典有关系——骑士虽然仍是比武时的形象，但是却是他们心仪、竞争的小姐的座上宾；而从戏剧未来的发展来看，则与都铎王朝(Tudor)后期和詹姆斯一世时代发展成熟起来的假面剧一脉相承。

斯托将1376年到1377年圣诞节上演的一部佚名哑剧称为行进表演(processional entertainment)，参加者达一百多人。他们穿越伦敦城，一直到泰晤士河东岸的肯宁顿(Kennington)，即未来的理查二世过圣诞节的地方。在这里，他们秘邀年轻的王子参与掷骰游戏，并暗做手脚，让王子和家人“赢得”许多礼物。重要的是，正

如戏剧研究专家格林·威克姆所作的总结，这里是对盛大的场面和戏剧化装深感兴趣的宫廷弄臣汇集的地方，为了一种室内娱乐，这里像“一个磁场，将早期社交娱乐圈子里形形色色业余的和专业的娱乐活动吸引到这里”。

利德盖特赋予这一传统以文学形式，尽管威克姆进一步指出，对想像中的古特洛伊戏剧表演的描述，存在于他的史诗《特洛伊书》(*Troy Book*)中，而非他的戏剧中——暗示其戏剧被搬上舞台的方式。《特洛伊书》创作于1412年至1425年之间，早于其戏剧。后来成为亨利五世的王子显然出于美化伦敦是埃涅阿斯(Aeneas)后裔布鲁图斯(Brutus)定居的“新特洛伊”这一传说［其依据是蒙茅斯(Monmouth)的杰弗里(Geoffrey)1137年写的《历史》一书］之愿望，授意利德盖特创作上述史诗。诗中所反映的年代恰好是传说中罗慕路斯与雷穆斯(Romulus and Remus[①])建立罗马城的时期。

诗中预示有一位荷马式的吟游诗人[②]，伴随着他对国王和王子英雄业绩的吟咏，演员“在观众面前用象征性的形体动作进行表演”，而诗人则高坐在适当的位置上——这再一次表明，这是令人捉摸不透但始终存在的“泰伦斯式舞台”传统的一种变式。利德盖特之后，“哑剧表演”可能回归到民间传统上，但是“化装”这一术语仍用于描述宫廷的娱乐性演出，直至被融合到后面几章中将要描述的“假面剧”中。

15世纪末叶，王室的势力由于玫瑰战争一再被削弱，无暇顾及戏剧，在内战中度过了本世纪最后的几十年，因此关于宫廷中戏剧演出的记载非常罕见。然而，贵族阶层却将圣诞节化装演出的传统延续了下来。据约翰·布莱克姆(John Blackham)记载，喜欢吹毛求疵的亨利六世(Henry Ⅵ)在观看类似节令性表演时，看到妇女袒胸露乳，感到非常震惊。更为重要的是，贵族阶层现在已开始将间插剧剧团置于其保护之下。

埃塞克斯(Essex)伯爵、阿伦德尔(Arundel)伯爵和牛津(Oxford)伯爵分别于1469年、1477年和1490年将一个剧团纳入其保护之下。然而，显然早在1463年，就有很多演员靠捡贵族丢弃的旧衣服来作为演出的行头，以求得他们能通过法律，免除其因着装僭位通常会招致的各种惩罚[③]。可是，作为国王，理查三世似乎对提高他做格洛斯特(Gloucester)公爵时保护的剧团的地位并不热心，因此建立君主王朝和戏剧之间牢固联系的任务就落到都铎王朝的君主身上了，这种联系为下一世纪戏剧的发展注入了活力。

①传说中罗马城的建立者，为雷娅·西尔维亚与战神马尔斯所生的孪生子。——译注

②“bard”特指古凯尔特族吟游诗人，他们携带竖琴，自编、自弹、自唱，大多歌颂英雄业绩和爱情。——译注

③当时英国社会等级森严，但是戏剧演出中总不可避免有贵族甚至国王的角色，而演员的社会地位低下，根据当时的法律，禁止穿着王公贵族的衣装，作为一种变通的方式，用他们穿过的旧衣服作为戏装，象征性地显示其地位的低下。——译注

第四章　专业戏剧的雏形　1485年至1572年

都铎王朝早期对“伟大戏剧”的贡献微乎其微，但却见证了形形色色极端的戏剧实验和创新，见证了旧的戏剧形式的消亡和新的戏剧形式的诞生。令人捉摸不透但却不可抗拒的是，恰恰是在这个时期，戏剧界开始意识到戏剧之能量和潜力。这是以前很少而且只是偶尔产生的一种意识——“官方”戏剧常常跨越说教和宣传之间模糊的界线，而其“非官方”表现形式则因对大众具有吸引力而受到普遍关注，进而面临危险。本章所讨论的时代恰好是英国政坛风云变幻的时期——开始，一场宫廷政变导致都铎王朝的创立；最后，国会的一项法案将“无赖和流氓”剧团与合法的剧团区别开来。戏剧被推到政治的风口浪尖上，既表达出这个时期所存在的众多矛盾，同时也在试图找出解决这些矛盾的途径。



1520年在法国阿尔德勒斯平原(the Plain of Ardres)上举行的“金衣之野(Field of the Cloth of Gold)”，以戏剧手段再现了亨利八世(Henrry Ⅷ)和法国国王弗兰西斯一世(Francis Ⅰ)之间最高级外交斡旋。骑士比武大会被推至登峰造极之境，并由此走向衰败。空中飞舞的金龙暗示，右边的当代绘画具有象征性，而非历史的真实——事实上，它是重大历史事件的重新“合成”。因此，在左边前景中，国王正骑马向临时宫殿行进，其前方右边居中位置则是人工喷泉，而宫殿的后边，金色的帐篷前（画面中右中上部），亨利再度出现，法国国王出门相迎。图右上角则是“荣誉树（Tree of Honour)”，上面挂着比武选手的铠甲，旁边为比武场——在这里，两位国王作为格斗比赛的观众同时出现。

最后，强大的君主政府开始着手遏制并逐渐地调和贵族的宗派之争，在心存感激的资产阶级中扶植起一批“文职官员”，然而君主政府本身是弑君和叛乱的产物，能否维持其统治，取决于吹鼓手们对新近历史的篡改。此乃历史学家所谓的“都铎神话”。而戏剧在神话的创造和维护过程中起到了推波助澜的作用，同时偶尔向这一神话提出挑战。

尽管“现实存在之大链条”，即中世纪社会森严的等级制度，显然丝毫没有改变，但是在资产阶级利己主义的强大压力下，其封建的顽固性已经产生动摇。高利贷生意，虽被公认为是非法的，但仍然繁荣了起来；而慷慨侠义之行为，虽然被奉若神明，但却逐渐枯萎了。外国的干预和通货膨胀导致民不聊生，而少数人的财富却由于亨利八世解散寺院重新分配其所拥有的土地，或者由于对已有庄园更有效的利用，得到大幅度积聚。过去，土地的多少是衡量一个人财富的标准，而现在却仅仅是剥削别人的一种资本。这常常给佃农和农业工人带来极大的伤害，因为前者几乎将生产的所有农产品都缴纳了地租，而后者则由于高效耕作方式的采用，被迫流离失所。

亨利八世在位期间，由于政治和经济两方面的冲击，推动了宗教改革的实行，矛头直指教皇的权威，而非天主教神学。但是，爱德华六世统治时期，恪守教义的基督教新教发展的步伐加快，而玛丽(Mary[1])则彻底扭转了运动的方向。到伊丽莎白时代，基督教新教被重新包装，在“温和的”新教教徒组成的社区中传播。罗马

1 即玛丽一世，英格兰女王，一生命运多舛，继承王位后，强迫英格兰人民重新信奉天主教。1554年，怀亚特爵士领导新教教徒叛乱，玛丽号召公民为其战斗，平定叛乱、恢复天主教后，大肆杀戮叛乱者，约有三百名教徒受火刑。因此，人们称玛丽为残忍的女王。——译注

神秘系列剧的消亡

宗教改革对圣体系列剧产生了直接和长远的影响，这个节日已不再有"官方"认可共同信念和世俗等级结构的作用。在有些城镇中，亨利八世脱离罗马后不久，神秘系列剧就彻底消失；而在另外一些（尤其是北方）城镇中，由于冷漠无情的上层僧侣施加压力，以开除出教会和修正教义相威胁，神秘系列剧消失的速度缓慢得多。

无论提供赞助的城市权威和行会是否希望疏远1548年被撤下教会日历的宴庆（和节减开支），神秘系列剧仍然深受广大人民群众欢迎，直到16世纪70年代才在教会的审查下最终退出历史舞台。因此，曾经是正统教化工具的神秘系列剧，现今却被看成是社会不满情绪的根源——约克系列剧"修正"版的最后一次上演，恰好与1569年北方流产的反对伊丽莎白女王起义发生的时间不谋而合，这绝非巧合。

脱离罗马产生的一个几乎无人论及的影响是，圣体节的废除（连同其他一些历史悠久的宴庆和与圣徒有关的节日）使大众失去了许多传统节日——这一影响不仅完全迎合了改革派打破旧传统的主张，而且完全符合后来所谓的"新教职业道德"。因此，迫使工人长年累月几乎每天（除毫无乐趣可言的星期日之外，因为在这一天，各种体育活动和娱乐活动也日渐成为禁忌）工作的做法，早已开始形成。因此，导致"业余"戏剧表演传统衰亡和日益严重的对专业戏剧表演的依赖性的另一个因素可能是，人们没有足够的时间准备、排练，甚至表演戏剧（尤其是表演神秘剧这样的费时费力的活动）。

天主教和基督教新教达成妥协，受到天主教地下抵抗者和显然更好斗的清教徒抵抗者的攻击。戏剧与清教徒之间的关系比以往更加复杂了，但是无论是以加尔文主义抑或是以新柏拉图主义为伪装，新教对戏剧的反对反而促进了国王与演员之间奇特联盟的形成，从而为戏剧"黄金时代"的到来创造了条件。

文人剧的兴起

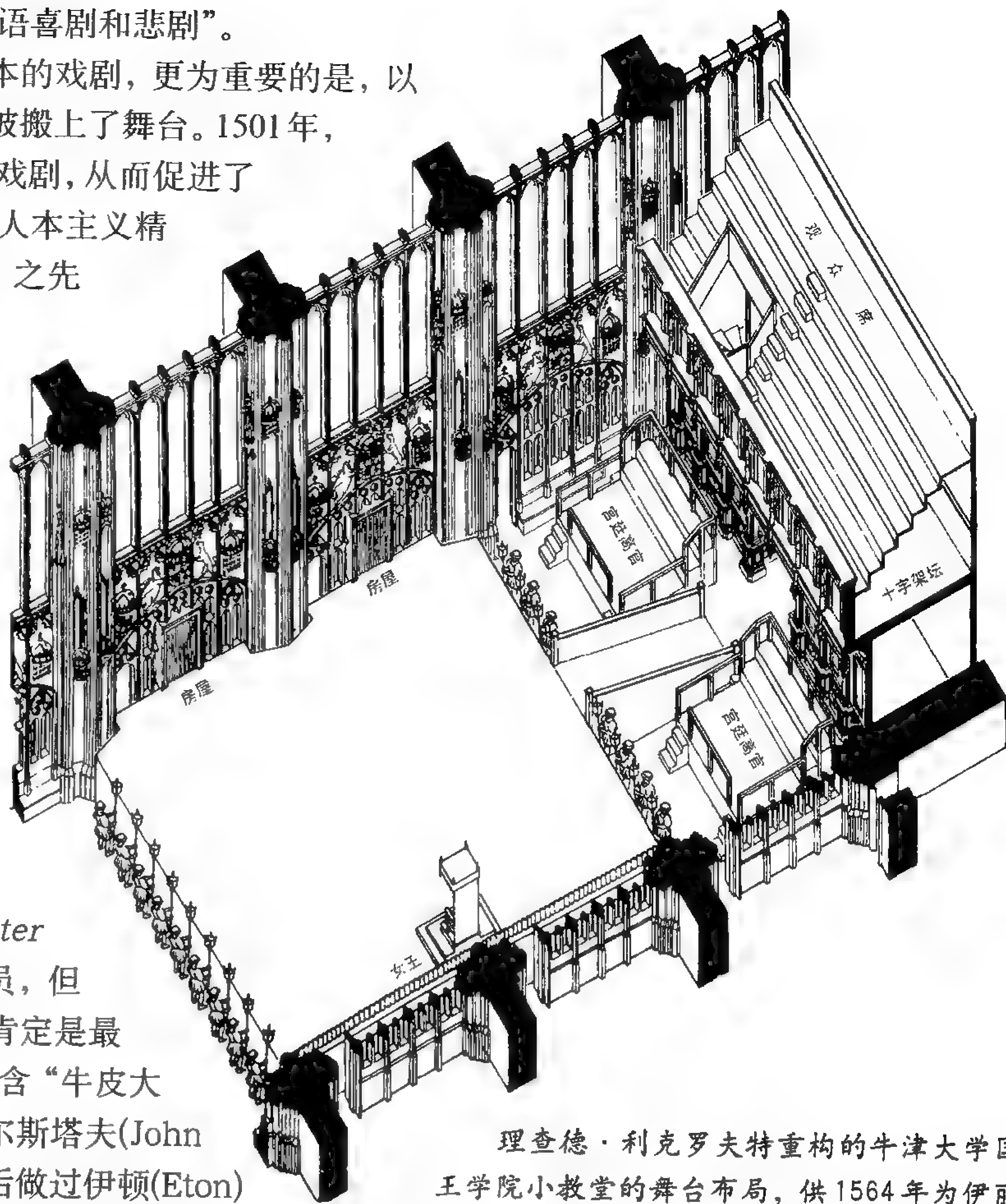
如下所述，尽管神秘系列剧由于受到严格审查而销声匿迹，但得到各种赞助的另一种形式的业余戏剧，开始繁荣起来。与文艺复兴相关的"新学问"向西渐至英国，引起人们对古希腊和罗马戏剧家作品的浓厚兴趣。在戏剧中，并非像在意大利一样，表现为所谓古典戏剧规则的套用［令菲利普·悉尼(Philip Sidney)爵士之流批评家失望的是，多数戏剧家倒乐意对这些规则不予理会］，而是表现在戏剧作为教师和文人教育工具的新的兴趣上。自1465年可移动演出类型戏剧引入意大利后十年间，古希腊罗马戏剧家流传下来的作品开始大量出现，至1518年，古希腊、罗马戏剧剧作全集编纂完成——至此，英文版古典戏剧也已出现，古典戏剧研究已进入大学和其他各类学校的课堂。

戏剧演出也时断时续，并没有完全停止。早在1510年，牛津就上演过泰伦斯的戏剧，大约十年后，又上演了普劳图斯的戏剧。1527年，受沃尔西(Wolsey[①])庇护的演员在宫廷中上演过普劳图斯的《门内奇迷》(*Menaechmi*)，1528年圣保罗教堂唱诗班男童将泰伦斯的《福迷欧》(*Phormio*)搬上舞台。随着宗教改革运动的兴起与深入，由于在大众的心目中拉丁语与罗马天主教联系紧密，拉丁语戏剧在一定程度上失宠，作为一种补偿，对希腊古典戏剧的研究蒸蒸日上，并上演了剧作家索福克勒斯(Sophocles)、欧里庇德斯(Euripides)和阿里斯托芬(Aristophanes)的戏剧。正如伊恩·兰开夏(Ian Lancashire)在其简明记载中所作的总结，"至16世纪40年代，甚至像希钦(Hitchin)之类的小学校中都有浩大的保留剧目轮演"，而"至16世纪50年代，牛津和剑桥两所大学

① Thomas Wolsey，英格兰枢机主教、政治家。为萨福克郡屠夫之子，牛津大学毕业，因与亨利八世过从甚密，得其重用，官至英格兰大法官，后来罗马教皇任命他为教皇特别代表。此人虽出身卑贱，却盛气凌人，引起贵族阶层强烈不满，后被指控犯侵害王权罪和叛逆罪，被捕后死去。——译注

里上演了所有主要作家的希腊语和拉丁语喜剧和悲剧”。

除上演原文戏剧外，翻译本、改编本的戏剧，更为重要的是，以古代戏剧形式为样板创造的新戏剧，也被搬上了舞台。1501年，在欧洲大陆上甚至刊行了赫罗茨维莎的戏剧，从而促进了其他经典戏剧基督化的进程，开创了以人本主义精神而非通俗正统思想为重点的“神圣剧”之先河。正如很久以前赫罗茨维莎对泰伦斯戏剧进行的加工改造，16世纪人们对古典戏剧，尤其是对塞内加(Seneca)的戏剧，有颇多误解：如今，人们认为，他所创作的是供阅读的“书斋”悲剧，从来没有试图上演过。以塞内加的戏剧为样板进行的各种戏剧活动，激发了创造新的戏剧形式的冲动，(尽管非直接地)促进了本土戏剧的繁荣，因此虽然有诸多误解，从戏剧的未来发展来看，也就无关宏旨了。



理查德·利克罗夫特重构的牛津大学国王学院小教堂的舞台布局，供1564年为伊丽莎白一世表演普劳图斯的戏剧《奥鲁拉里亚》(Aulularia) 使用。舞台高五英尺，宽等同于小教堂，有两个通向旁边的小教堂，作为演出的“房屋”，与女王专用的王位［或称“国位(state)”］遥遥相对。十字架坛为观众席，圣坛屏与舞台之间的空间为“宫廷高官”座位。

尼古拉斯·尤德尔(Nicholas Udall)所著《装模作样的拉尔夫》(*Ralph Roister Doister*)(1552)，尽管使用了小学生做演员，但仍可能是当时最叫座的一出戏，因为它肯定是最早模仿“普劳图斯”的剧作之一。戏中包含“牛皮大王士兵”的最初版本，后来成为约翰·法尔斯塔夫(John Falstaff)爵士等戏剧人物形象。尤德尔先后做过伊顿(Eton)和威斯敏斯特学校校长，这两所学校对喜剧的热情似乎最高，相反在大学和与大学对等的律师学院(the Inns of Court)里，悲剧似乎更符合人们的口味。

恰恰是在律师学院里，模仿塞内加创造的最早的悲剧，如诺顿(Norton)与萨克维尔(Sackville)的《高布达克》(*Gorboduc*)(1561)和加斯科因(Gascoigne)的《乔卡斯塔》(*Jocasta*)(1566)，赢得了观众的喜爱。但是，牛津上演的《甘默·格登的魔针》(*Gammer Gurton's Needle*)(1553)却是另类戏剧最有名的一部戏——律师学院海纳百川之氛围，使这些地方成为意大利戏剧英国化的时尚中心(其中包括1566年上演、乔治·加斯科因创作的《猜想》(*Supposes*①)，为莎士比亚《驯悍记》(*The Taming of the Shrew*)提供了情节)。

过分强调“教育”和“学术”戏剧的重要性，可能会引起误解。其观众，如同多数戏剧实践者的教化意图，具有局限性，而演出的剧目，无论是古代的还是现代的，都没有被专业剧团所接受，相反，事实证明，其演出越来越令大学权威们感到担忧。例如，1575年，牛津大学副校长向枢密院抱怨说，演员引诱学者“脱离了研究的正道”。但是，学者对戏剧的热爱蔚然成风：正如我们在下一章中将看到的，这意味着在伊丽莎白统治后期，许多具有开拓精神的戏剧家都来自于学术界，他们甚至被当时的人称为“大学才子”。

①此处译名从《简明不列颠百科全书》，但从情节来看，似乎译成《猜疑》更妥帖。——译注



威尔·萨默斯(Will Somers)，亨利八世宫廷弄臣：1540年《国王诗篇》(the king's Psalter)插图。亨利正在弹奏一架似乎是放置在石棺上的竖琴，萨默斯则扭过头去，脸上充满难以忍受的痛苦表情。两人的肖像画得都很逼真——年迈、白发苍苍，而且脸色蜡黄，与下图更为形式化的肖像形成鲜明的对照



国王亨利与长女玛丽公主的肖像画，神情忧郁的弄臣威尔·萨默斯幽灵般地在背后徘徊，一只手在其主人的头部紧紧攥住。在这幅奇特的绘画中，形容枯槁、头发短硬的次要人物，比前景中的王室成员，显得更富有人的气息。然而，尽管这张肖像画与上面的插图有许多差异，萨默斯的两种形象使人联想起亨利的和李尔(Lear)王的宫廷弄臣——约半个世纪后，萨默斯可能真的成为某个剧团的丑角。

宫廷中的戏剧活动

玫瑰战争期间，宫廷戏剧活动偃旗息鼓，而在都铎时期则开始复苏，并日益繁荣起来。然而，可能是出于各种实际的考虑，而不是个人的喜好，都铎王朝的缔造者亨利七世在博斯沃思原野(Bosworth Field)战役胜利后，积极鼓励戏剧的发展。作为一个忧郁但具有献身精神的君主，亨利七世认识到，对贵族阶层既要密切监视其一举一动，使其驯服，同时还要维护其贵族的外表——“宫廷中的奢华”，一箭双雕，达到双重目的。

至少自1494年以来，有四位“国王间插剧”演员出现在王室的工资单上，骑士比武大会、露天历史剧和化装演出焕发了新生。在亨利八世看来，宫廷的奢靡生活是其统治政策和娱乐结合的产物。演员的人数增至八到十名；1520年，亨利八世举办骑士比武大会，以戏剧方式再现了与法国的最高层外交。其场面之宏大，史无前例，达到登峰造极之境，从此以后骑士比武大会走向没落。此乃所谓的“金衣之野”。

亨利与其父亲一样，对宫廷弄臣荒诞滑稽的动作和言辞情有独钟，其大臣们也竞相仿效。在霍尔拜因(Holbein)为托马斯·莫尔(Thomas More)爵士所作的肖像画中，家庭弄臣也出现在画面中；红衣主教沃尔西名誉扫地之后，将自己的弄臣帕奇(Patch)转送给了国王。帕奇显然属于头脑迟钝、身体畸形的“天生”小丑类型，这可能充分说明当时人们是在拿人的身心缺陷来寻开心。相反，另外一类则是“假扮的”小丑，他们的生存之道是插科打诨的连珠妙语。图中所描绘的威尔·萨默斯即属此类——他的寿命比王公贵族的夫人、大臣以及地位较低的王室宠臣还要长，自1525年到1547年国王去世，他可能是亨利身边最受宠信的人。

天生和假扮的两种类型的丑角，在约翰·斯克尔顿(John Skelton)的《壮丽》(*Magnificence*)(1516，当时最具特色的一部道德剧)中，已经成为戏剧人物类型，剧中丑角似的人物梵西(Fancy)结果证实是聪明伶俐的福莱(Folly)的同胞兄弟。他们在戏剧中扮演诱惑者或者“罪恶”(vice)的角色，即道德剧中的小鬼儿，专门同都铎早期的观众狼狈为奸，进行颠覆活动[当时，“vice”与“fool”多多少少具有同义关系。同时代的批评家乔治·帕特纳姆(George Puttenham)在1589年写的一篇评论中，将弄臣与“假扮罪恶”和古罗马的哑剧演员联系了起来]。甚至戏剧中第一个最有名的丑角理查德·塔尔顿(Richard Tarlton)有时也被称为“vice”——据道听途说之证据，他最初是“伊丽莎白女王最有名的弄臣”。

因此，爱好表演的宫廷侍从就转化为伊丽莎白统治后期成熟的演出团体的专家成员——虽然名义上仍然是家庭佣人，但实际上是专业演员，在宫廷特殊场合的演出中做替补。这在当时已成为一种固定范式，其他承担演出职责的侍从的角色也经历了类似的变化——唱诗班男童成为剧团里的儿童演员，赢得盛名，更为重要的是，“间插剧演员”越来越多地依靠付费的观众而非名义上的贵族赞助者来求得生存。

唱诗班学校的儿童

亨利八世以酷爱音乐闻名于世，在他的倡议下，建立起许多唱诗班学校。其中，宫廷皇家教堂附属学校和圣保罗大教堂附属学校开创了戏剧演出的传统，不久温莎的唱诗班男童就在戏剧表演中展露才华。至少早在16世纪初，皇家教堂唱诗班的男童就开始在宫廷中演出。例如，1501年，短命的王位当然继承人阿瑟王子(Prince Arthur)与阿拉贡(Aragon)命运多舛的凯瑟琳(Catherine)结婚，婚礼上，唱诗班的男童上演了一出铺张排场的化装剧。1509年至1523年，威廉·科尼什(William Cornish)任皇家教堂唱诗班学校校长，唱诗班儿童的戏剧演出名声大噪，随后，尼古拉斯·尤德尔和约翰·海伍德(John Heywood)两位剧作家似乎都为他们写过戏。1565年后，他们不仅在宫廷中演出，同时还为林肯律师学院(Lincoln's Inn)的学者演出。

“圣保罗教堂唱诗班的男童”被安置在教堂周围特别恰当的位置，这些地方甚至在宗教改革之后，仍然是社交和礼拜活动的中心。海伍德也为这个演出团体写过戏。该校连续两任校长约翰·雷德福(John Redford，1531～1547)和塞巴斯蒂安·韦斯科特(Sebastian Westcott，1547～1582)都为本校剧团写过戏。前者写的是《智慧与科学》(*Wit and Science*)(1540)，后者写的是《自由与慷慨》(*Liberality and Prodigality*)，两者都经改编由成年演员上演过。类似的戏剧倡导者，在追求戏剧艺术的同时，兼顾戏剧健康的商业目标，真正推动了儿童剧团的发展，既充分发挥了儿童的戏剧才能，同时又从中获得了利益。至16世纪70年代末，他们为观众提供了各种戏剧作品，从道德剧到神话浪漫剧，从古典喜剧到准古典历史剧，题材极其广泛。

儿童演员比成年演员有一定的优势，其中重要的优势之一是生活有保障。他们还接受过必要的修辞学训练，而且演员人数多，大大减轻了剧务后勤工作的负担——儿童剧团平均人数为10至12人，而成年人剧团则通常为8人。但是，尽管他们可以向宫廷游艺司总管衣装部借用各式各样的戏装，但是缺少布景和其他道具，而且长期以来一直没有自己合适的演出场所，因此不能吸引更多的观众。

或许由于伦敦早期信奉罗拉德派教义的统治阶层禁止“教士”戏剧，戏剧表演在这个城市中并没有生根发芽。而现在，由于清教思想影响的日益深入，伦敦市的城市元老(City fathers①)借各种理由反对戏剧，如担心演员的一些行为习惯会传染给学徒，助长他们游手好闲和对现实不满的风气，在观众中传播瘟疫等。的确，当时只要可行，凡是可能滋生骚乱的公共集会的地方均被拒于城门之外——即泰晤士河对岸的岸边区(Bankside)，这里很久以前就是妓院和斗兽场聚集和繁荣的地方。

但是，至1575年，圣保罗教堂的儿童演员似乎在教堂附近已经找到属于自己的某种演出场所。次年，温莎唱诗班学校校长理查德·法兰特(Richard Farrant)，将被撤销的黑衣修士(Blackfriars)修道院的储藏室，改造成永久性剧院(此前，他不知出于何种原因，不惜采用各种手段获得了对剧团的控制权)。因为伦敦市对此类教会“特权地区”没有管辖权，因此两个剧团都可以吹嘘自己的演出场所地理位置优越，且不受外界干扰。

儿童剧团深受广大观众喜爱甚至名声远扬的时期到来了(但这是我们下一章将要讨论的内容)，但是皇室对其宠爱已达到顶峰。自从1558年伊丽莎白即位以来，他们在宫廷中共演出46场，而同一时期内，成年人剧团则仅演出32场。缪里尔·布拉德布鲁克(Muriel Bradbrook)提出，女王后来之所以对儿童演员失去兴趣，是因为她生育的希望越来越渺茫：假如仅仅是因为女王妇科疾病这一偶然事件，成年演员就重获王室青睐的话，那真是滑天下之大稽。

即使如此，“间插剧演员”实际上与宫廷已经永远脱离关系。除1559年1月应召为新加冕的伊丽莎白女王演出外，一年其余多数时间都是在巡回演出。直到1573年，剧团每一年在外省的演出活动都在现存史料中有记载。但是，自从1581年在伊普斯威奇(Ipswich)最后一次露面之后，就销声匿迹。两年之后，历史记载中出现了另外一个巡回剧团，伊丽莎白女王男子剧团(Queen Elizabeth's Men)。无论是否是出于偶然，这都是当时成

①如市议员、高级市政官员、地方行政官、市知名人士等。——译注

都铎王朝早期的戏剧演员以及印刷本戏剧

通俗假面剧和浪漫剧的专业演员究竟为何许人呢？凡是演出和费用在市政管理机构账册以及王公贵族或者宗教家庭账册中有记载的演出团体，都有可能佩戴某个贵族家庭徽章并得到其保护，因此他们在一定程度上受到人们的尊敬。

然而，正如批评家和历史学家T．W．克雷克(Craik)正确指出的那样，即使有贵族的赞助，剧团演员仍然得不到“足够谋生的工资，也没有固定的演出场所”：贵族给他们“提供的只是许多场所的出入权，他们靠演出费来维持生存”。关于那些没有所谓出入权的演员的生活，我们所知甚少，至于他们如何获得报偿，知道的更少。传统丑角的技艺(在《人类》一剧中赢得满堂喝彩)之一是诱哄观众掏钱出来。

值得注意的是，早期印刷本戏剧，就其印刷设计来看，似乎起码部分地是舞台演出的版本。这一点从其对一人兼演两个(或者多个)角色分派之详细或者剧中的评论中，可做出判断。例如，在新教道德剧《国王大流士》(King Darius①)(1565)中有下述评注：“六人可容易地上演此剧。”

因此，凡是买得起印刷本戏剧的剧团，其演出剧目都大大增加。但是，从另一个方面来看，由于权威认为有颠覆倾向的戏剧不可能得到印行，可上演的剧目总数反而减少。1527年圣诞节在格雷律师学院(Gray's Inn)上演的一出间插剧，显然激怒了沃尔西。如编年史学家霍尔(Hall)所述，“加弗南斯勋爵(Lord Governance)却受制于迪西佩申(Dissipation)和内格利詹斯(Negligence②)”。沃尔西或许觉得内格利詹斯勋爵是对他本人的讽刺，下令将作者，一个名叫约翰·鲁(John Roo)的人，投入监狱，而他的戏剧自然也就失传了。

印刷还为吟游诗人的后裔们提供了新的谋生手段，他们可以在吟唱通俗歌谣的同时，将歌词印制成海报形式，一并出售给听众——本·琼森(Ben Jonson)在《巴托罗缪集市》(Bartholomew Fair)中对这一职业大加赞赏，而且直到19世纪这种做法似乎没有什么变化。那时，亨利·梅休(Henry Mayhew)采访了伦敦街头一边吟唱歌谣一边叫卖歌本的“商贩”兼“歌手”。关于他们的情况，我们将在下文中进一步讨论。

对其他人而言，将自己的命运与某一个到处漫游的剧团联系起来，或许是更好的一种选择，因为一个世纪以来，剧团的人数在逐渐增加，从“4个成年人加上1个男孩”〔根据一个世纪后，排练伊丽莎白后期的戏剧《托马斯·莫尔爵士》(*Sir Thomas More*)时的情形猜测出来的〕，增加到6个或者8个人，至伊丽莎白统治初期，已增加到12人。剧团的扩大可能是小剧团合并的结果。

1560年在宫廷中上演的《坎比西斯》(*Cambises*)，在1569年的印刷本节目单中被称为“令人忧伤的悲剧”，但是事实上，托马斯·普雷斯顿(Thomas Preston)的戏剧更像“悲剧与喜剧杂交成的悲喜剧”，即伊丽莎白后期诗人和批评家菲利普·悉尼爵士贬斥的一种戏剧形式。丑角安比戴克斯特(Ambidexter)在剧中的重要性，从剧中演员的安排就可以判断出来。扮演这个角色的演员同本剧标题角色一样，戏份很重，只能一人演两个角色，否则便无暇应付。剧本所包含的类似角色安排表明，早期的印刷本戏剧既是演出版本，也是供阅读的文本。

①波斯帝国阿契美尼德王朝国王，自公元前522年到公元前330年，共有三位大流士国王。此处究竟为哪一位，不详。——译注

②“governance”、“dissipation”和“negligence”三个词的意思分别为：统治、治理；挥霍、放荡；忽视、玩忽职守。早期戏剧经常用类似的名字来揭示人物的性格和特点。——译注

年人剧团发生的典型变化：尽管他们毫无疑问乐意接受贵族和王室的保护，由他们交纳流浪罪的罚款，但是他们越来越依靠为一般大众演出来勉强维持生计。

梅德沃尔(Medwall)、拉斯泰尔(Rastell)以及其他间插剧演员

毫不奇怪，成年人剧目的性质也在悄悄地发生变化，灵活性更强，而且逐渐地越来越世俗化。甚至在亨利七世在位期间，当时宫廷仍然是戏剧活动的中心，一种新风格的间插剧正在形成——值得注意的是，亨利·梅德沃尔(Henry Medwall)的戏剧是这种风格的体现，其剧作《富尔根斯和卢克丽丝》(*Fulgens and Lucrece*)(1497)通常被认为是英国第一部世俗喜剧。戏剧以中世纪传统的辩论形式展开，争论发生在罗马一个家庭内的父女之间，争论的焦点是荒淫无度的贵族与白手起家的平民两个求婚者各自的优点是什么。剧中的女儿是英国戏剧中第一位重要的女主角。

实际上，卢克丽丝在辩论前就已拿定了主意。毫不奇怪，她喜欢的是(正如都铎时期的人)上升中的资产阶级。同样有意思的是，剧中还有一条副线，两位求婚者的仆人同时也在相互追求，显然他们已脱离现实的世界进入到虚构的行为中，这一情节的作用与传统间插剧相同，是联系戏剧与观众的环节。

富尔根斯这个角色的特别之处在于，它抛弃了以往寓言式的人物性格描写，但是仍与当时其他间插剧有许多共同之处：世俗的来源、辩论的形式、反复出现的喜剧对比和与观众之间的相互作用以及大约一千行的长度。戏剧演出大约需要一个小时，可能是宴会娱乐活动的一个部分。与《世界与儿童》(*The World and the Child*)(1507)、《年轻人》(*Youth*)(1513)和《希克斯科纳》(*Hickscorner*)(1514)等佚名剧作相似的传统道德剧，既关注人类灵魂的拯救，也表现出人本主义的关怀，关注如何更好地在这个世界上生活。

多数戏剧脚本编写得都非常详细，以便于一定规模的剧团安排一人扮演两个或者数个角色进行演出——剧团的规模一般为“四个成年人加一个儿童”。关于这一点，一个世纪后排演伊丽莎白后期戏剧《托马斯·莫尔爵士》时曾提到过。在本剧中，亨利八世被判刑的大臣曾雇用过一个巡回剧团，该剧作者们做出如此安排，并非仅仅是一时心血来潮：因为从伊丽莎白统治初期开始，凡是有名字流传的剧作家几乎都与后来闻名的“莫尔圈子”有联系。

梅德沃尔死于1501年，但莫尔曾与他一起在亨利七世的宠臣枢机主教莫顿(Cardinal Morton)府中当差，因此年轻时曾见过梅德沃尔仅存的《本性》(*Nature*)(1495)一剧。剧中标题女主角宣称自己是上帝在凡世的代表，是指派给人类的伴侣，其化身是理智(Reason)与情感(Sensuality)，两者为比《持续蒙恩之堡》中的好天使和恶天使更具有人性的一对。托马斯·莫尔爵士自己动手写过戏剧［但是，目前传世的只有那部以所罗门(Solomon)的传说为题材的戏剧］，其伟大的哲学专著《乌托邦》(*Utopia*)于1516年由其女婿，也是剧作家的约翰·拉斯泰尔(John Rastell)印行出版，但是他的这个女儿后来成为另一位剧作家约翰·海伍德的妻子。

拉斯泰尔至今仍然是一个神秘的人物，这使我们联想起威廉·科贝特(William Cobbett)。他同科贝特一样多才多艺，兴趣广泛，刚正不阿——晚年皈依新教，也和科贝特献身于自由党激进派的事业一样令人惊诧，成为大众关注的目标。他还是已知在伦敦建立永久性舞台的第一人，时间比詹姆斯·伯比奇早半个世纪(这是戏剧史学家几乎没有注意到的一个事实)。舞台建立的时间是1526年以前，但是我们对此所知甚少，只知道它位于芬斯伯里田野(Finsbury Fields)以及十年后拉斯泰尔去世时仍然存在这一事实。

《四种要素》(*The Four Elements*)是拉斯泰尔流传至今的惟一一部戏。剧作家在本剧中以道德剧形式，不仅表达了自己对拯救的一般理解，同时也传达了最近地理和天文发现带来的喜悦。敦实的小酒店老板(Taverner)和健壮的无知(Ignorance)，是介于丑角与普通人之间的角色，他们在剧中插入一些喜剧性段子，而该剧标题页却实际地建议，“看官只要随心所欲”，戏剧可能因为有一个化装角色而趣味盎然。《温柔与高贵》(*Gentleness and Nobility*)一剧可能也出自拉斯泰尔之手，将《富尔根斯和卢克丽丝》的形式和主题都政治化了。剧中骑士、商人和农夫之间的辩论得出科贝特式的结论：人生来都需要劳动，出身高贵只是思想和举止的一种特点，而非财富和地位的象征。

约翰·拉斯泰尔与其弟兄和儿子都经营印刷生意，不仅印行自己的剧作，而且印行了梅德沃尔和海伍德(可



约翰·贝尔（John Bale①，1495～1563）基督教新教主教和维护者，为推行新教，曾写过融道德、历史和布道于一体的间插剧，此乃早期版本的"宣传剧"（agitprop）。

能还包括斯克尔顿)的作品。斯克尔顿的《壮丽》一剧是都铎王朝早期一部带有"消遣色彩"的剧作，剧中的宗教成分和世俗成分很难截然区分开来。关于这出戏，学者们众说纷纭。有人认为，由于年轻的国王放松了独裁的拳头，戏剧表达了保守的贵族的担忧；也有人认为，戏剧体现了人们渴望得到平衡生活的人本主义情怀；还有人认为，这出戏毕竟是一部按照传统模式创作的道德剧，其世俗特点为斯克尔顿隐隐约约的偏见和诗意所遮蔽。

无论其创作意图为何(或许各种意图兼而有之)，《壮丽》给人的印象是，它只是一时心血来潮之作——纯粹是诗人的剧作，其作者根本不懂得如何与演员打交道。剧中没有角色的详细描述和角色安排的提示，但却不放任演员自己来表现剧中人物、解决角色分派之类纯粹剧务性的问题。然而，斯克尔顿却能紧紧抓住观众，让他们像他的读者一样，全神贯注，不得有丝毫分心，这是戏剧内在的一种东西。戏剧采用多种诗歌形式，尽管读起来常常蹩脚，但朗读出来却轻松、活泼、有力——当今的批评家对这一特点鲜有做过验证者。后来普遍流行的素体诗使他们产生一种错误的认识，认为当时的戏剧也是用这种形式写成的，所以都铎王朝早期戏剧参差不齐的韵律和强调性的停顿，使他们大可不必地大失所望。

《壮丽》的另一个非同凡响之处是其长达2500行的篇幅——但还有一部"诗人剧"，罗伯特·林赛(Robert Lindsay)爵士所著的《三个等级的讽刺故事》（*A Satire of the Three Estates*），比《壮丽》还要长，长达4600余行。该剧于1540年主显节前夕(Twelfth Night)，第一次在苏格兰王亨利五世宫廷中上演。后来以不同的版本、在不同的场合，多次被重新搬上舞台——根据后来一次演出的"预告"，演出从早晨7点钟开始，11点休息。观众趁这个时间"喝水、吃斋日点心"，然后接着观看持续时间更长的第二部分。

无论是从篇幅还是从是否适合"宅邸"演出来看，林赛的戏剧似乎都比当时其他英语间插剧更接近《持续蒙恩之堡》，然而其强烈的反教权主义主题却完全是时代的产物。确实，在本剧上部中，标题中所有三个层次的人——现世勋爵(Lords Temporal)、议员(Burgesses)和心灵勋爵(Lords Spiritual)，都拒绝了善言(Good Counsel)的忠告，对贞洁(Chastity)的美德置若罔闻，结果在神圣审判(Divine Correction)面前瑟瑟发抖，至此恰好是剧间休息时间。但是，在下部中，攻击的矛头则转向教会人士，只有他们拒绝改革，似乎在等待马上要来临的约翰·诺克斯(John Knox①)更严厉的惩罚。批评家F.P.威尔逊曾恰如其分地做出下述描述，该剧是"苏格兰人本主义喜剧巨著。英格兰没有与之匹敌者"。

随着宗教改革的推行，英格兰所拥有的是蜕变成表达新教热情工具的道德间插剧。其影响之大，从下述事实可见一斑。作为一个改革者，亨利八世晚年越来越谨小慎微，1543年，国会通过法案，禁止作家对《圣经》做进一步解释。但是，四年后，爱德华六世执政时期，该法案被废除。爱德华信奉新教的"保护者"喜出望外，因为该剧应该能有助于推行改革后的宗教。

目前我们了解最多的新教作家为流亡牧师约翰·贝尔，他显然是在为了其倒运的保护人托马斯·克伦威尔(Thomas Gromwell)的利益，给自己的剧团创作戏剧，当时正处于16世纪30年代宗教改革争论最激烈的阶段。贝尔的戏剧风格乃是戏剧化的布道——这在现代人看来，是一种令人不齿的大杂烩，与16世纪人的期待也是不

①苏格兰宗教改革家，一生为传播新教奔走，经历了许多磨难，甚至被判服苦役。——译注

①早年曾就读于剑桥耶稣学院和牛津大学，就任隐修院院长，后成为基督教新教徒，屡次受到迫害，甚至避难欧洲，后任职于坎特伯雷大教堂，其戏剧辛辣、粗犷，常用俚言俗语。——译注

因地制宜的戏剧演出

无论何时何地，只要条件允许，剧团都必须演出。演出的场所可以是集市广场上临时搭建的舞台或者通常用以喂养牛或熊的场所，也可以是客栈实用的庭院，或者行会会馆，或"大宅院"周围豪华的地方（后者是都铎时期达官贵人尊贵地位的象征，是他们一掷千金，大宴宾客和侍从的地方）。在某些情况下，具有伊丽莎白风格的客栈庭院保留了下来，用以欢迎那些远方的游客，而不是那些疲惫不堪的马背上的游人。而有一些保存下来的"官宅"则作为"文化遗产"得到精心修复，例如，右图中的酒吧和第43页中的屏风就是见证。当然，临时搭建的舞台则荡然无存，假如当时人们用五六只朽烂的啤酒桶来支撑搭建舞台的木板的话，它们最终则成为炉灶中的烧柴。但是，当时舞台的规模和典型的观众从右面的版画可见一斑。





上图：乡村集市上以木桶为支撑临时搭建的舞台［荷兰艺术家老彼德·勃鲁盖尔（Pieter Bruegel the elder）版画《德行》（Temperantia）之局部］。

下图：剑桥的天鹰酒吧就是留存至今的客栈庭院的社交角，一层有凉廊，入口狭窄，用以控制街道上的行人进入。

相容的。的确，长期以来，布道一直是宗教改革者喜用的一种宣教方式。托钵僧用它来表达自己纯真的宗教热情，都铎时期的教会人员则用它来解释教义，而不是将它融入宗教仪式中。优秀的牧师能够像戏剧一样具有感召力，将热切的观众吸引到自己的身边。露天布道场所，无论是乡村集市还是伦敦市的保罗十字路口(Paul's Cross)，是所在社区聚会的地方。

爱德华统治时期，贝尔曾再次得到短暂的青睐，并到爱尔兰巡回演出，因此1553年，他曾在基尔肯尼(Kilkenny)市场的十字路口上演过他所创作的现存五部戏剧中的三部，即《上帝的许诺》(*God's Promises*)、《施洗约翰》(*John the Baptist*)和《诱惑上帝》(*The Temptation of Our Lord*)，演出持续一整日。他因此声名大噪，本是情理中的事。这三部戏剧是具体而微的新教神秘系列剧的一种类型，其演出的时间恰好是海峡对岸的玛丽·都铎(Mary Tudor)加冕登基之时，这可以说是一种公开的挑衅。贝尔流传至今的作品《三大法则》(*The Three Laws*)(1538)，乃是道德间插剧的新教翻版，也是他无数失传戏剧中的佼佼者。剧中除了"改革"了的神秘系列剧成分之外，还有一个情节：将家喻户晓的托马斯·贝克特(Thomas Becket)描写成教皇的傀儡——因此，可以想像，贝尔所创作的是一部反神迹剧。

但是，贝尔的作品既是对历史的回顾，同时还具有前瞻性。他现存的另外一部戏剧《约翰王》(*King John*)因其预示伊丽莎白纪实体裁作品的产生，而备受后世人的青睐。尽管可能在1561年，贝尔流放归国后，该剧在伊普斯威奇为年轻的女王上演过，但是其历史实际上可以追溯到1539年，当时在克兰默(Cranmer)之前上演过。约翰尽管受到罗马天主教史学家的谩骂，但在戏剧中却被表现为美德的典范。周围是一些介于历史与寓言之间的人物，他们在为约翰作为上帝的代表统治下的英格兰辩护——正像亨利八世一样，这位约翰当然就是亨利八世的前身。

当时，布道充其量不过是用另一种形式对宗教教义予以阐发，或者是避免或忍受单调的一种方式，因此贝尔戏剧的性质难以评价。或许，最好不要将他看成是有缺陷的莎士比亚戏剧的先驱，而将其看成是“宣传剧”早期支持者之一，他在通过戏剧化的宣传来不遗余力地影响人们的观点。当然，16世纪中叶，是类似戏剧繁荣的时期，但是大部分现已失传——其中包括殉教者传记作者约翰·福克斯(John Foxe)所创作的一出戏剧。剧中，罗马被用拟人化的手段描写成反对基督的妓女。这种作品本身没有固有的非戏剧成分或者艺术上不恰当的成分，它可能对我们所处的时代没有吸引力，但是对其所描述的时代却显然意味深远。

有诱人的间接证据表明，当时已有世俗政治题材的戏剧，但均已佚失。例如，1559年，西班牙大使提出申诉，抗议威廉·塞西尔(William Cecil)等社会名流委托创作的戏剧中有对其皇家主人菲利普讥讽之言辞。当时，天主教向新教戏剧创作发起过反攻，但是流传下来的只有《雷斯帕布利克》(*Respublica*①)一部，于1554年由男童演员为玛丽表演。剧中的标题人物是一个生性率真的寡妇，由于受到波勒西(Policy②)和雷弗梅申(Reformation③)的邪恶的诱惑而堕落，直到内米西斯(Nemesis④)代表观看表演的女王恢复了旧秩序。从政治上看，这出戏乃是《约翰王》的镜像，但同时也具有教育剧的某些特点，其另外一个重要特点是娱乐性。正是由于上述两个原因，人们常常认为，该剧为《装模作样的拉尔夫》的作者尼古拉斯·尤德尔的作品。

闹剧和浪漫剧

力图寻找出喜剧作家莎士比亚先驱的教科书，往往首先选择尤德尔，其次才是《格顿大妈的针》(*Gammer Gurton's Needle*)(1575)的惟一可能的作者是威廉·斯蒂文森(William Stevenson)。然而，两位作家尽管都受到新古典主义的拖累，但却得益于土生土长的通俗闹剧传统。从某一层次上讲，他们也促进了闹剧的合法化。“精英”作者创作的其他一些作品，从《富尔根斯和卢克丽丝》到《雷斯帕布利克》，其中的许多喜剧成分都源于这一传统。但是，恰恰是约翰·海伍德的剧作，清楚地表明了通俗喜剧传统以何种方式进入了“官方”文化中。然而，其作品流传下来的只有16世纪20年代的剧作。

因此，海伍德的剧作《爱情戏剧》(*The Play of Love*)、《四种PP》(*The Four PP*)或者以《智慧与愚蠢》(*Wit and Folly*)闻名的一出无标题戏剧中，反复出现双人口角戏，常常被认为是一种语言下流、粗俗的辩论而不予理会，但是如果将这种口角理解为“双簧表演”序列，则更为贴切。我们将此称之为“滑稽说笑”喜剧表演。语言，如同它所暗示的行为，以书面形式印刷出来，可能显得矫揉造作，或者胡言乱语，但是通过演员之口说出来，却是妙语连珠，妙趣横生。

最近，有人将这种戏剧形式与战争时期的无线广播节目伊特玛(ITMA)进行了比较，结果发现后者同样对双关语和绕口令式的文字游戏情有独钟。同样，印刷到纸面上的文字单调乏味，但是一旦由汤米·汉利(Tommy Handley)及其演播人员，运用各种技巧和调整手段，灌制成带有“沙”音的唱片，本来毫无生气的语言就焕发了生机——凑巧，汉利的演播组成员多数是一人兼数角的艺术专家。在《天气戏剧》(*The Play of the Weather*)中，海伍德甚至运用了永恒的喜剧备用节目，英国的天气——剧中，朱庇特(Jupiter)神扮演的是某种神圣气象学家的角色，被自私的请愿者提出的变换天气的要求所烦扰。

或许有人会认为，海伍德最有名而且显然最易于理解的戏剧是《约翰·约翰》(*Johan Johan*)，但这也是最无足轻重的一部戏，因为它仅仅是一部法语闹剧的改写。然而，海伍德所借鉴的讽刺时事的滑稽酒徒剧传统，乃是15世纪通俗喜剧形式被融入法国文学作品后的产物，这在英格兰直到16世纪才为“官方”文化所接受。因

①拉丁语，意思是“共和国”。——译注
②意思是“政策”。——译注
③意思是“宗教改革”。——译注
④希腊神话中的复仇女神。——译注

此，剧中经常出现的酒徒人物——滑稽酒徒剧这一体裁由此得名——肯定是法语版之世俗罪恶，而现在又出现在海伍德的戏剧中，在《爱情戏剧》中其头部被烟花炸开，并总是在戳穿其他人物矫揉造作的言行。

然而，尽管缺乏足够的历史记载，但是我们不应忘记普通观众的存在——更何况16世纪初叶，正是各种传统积极交融的时期，(有证据表明)受影响的和(缺乏证据证明)产生影响的难以区分开来。因此，颇受尊敬的16世纪戏剧史权威格林·威克姆坚持认为，只有“两种类型的戏剧”促进了“伊丽莎白舞台形式和戏剧传统”的形成：“礼拜剧，吸引了最为广泛的观众；社交娱乐剧，只对一小部分观众产生吸引力。”但在我看来，这种观点未免过分简单化了。

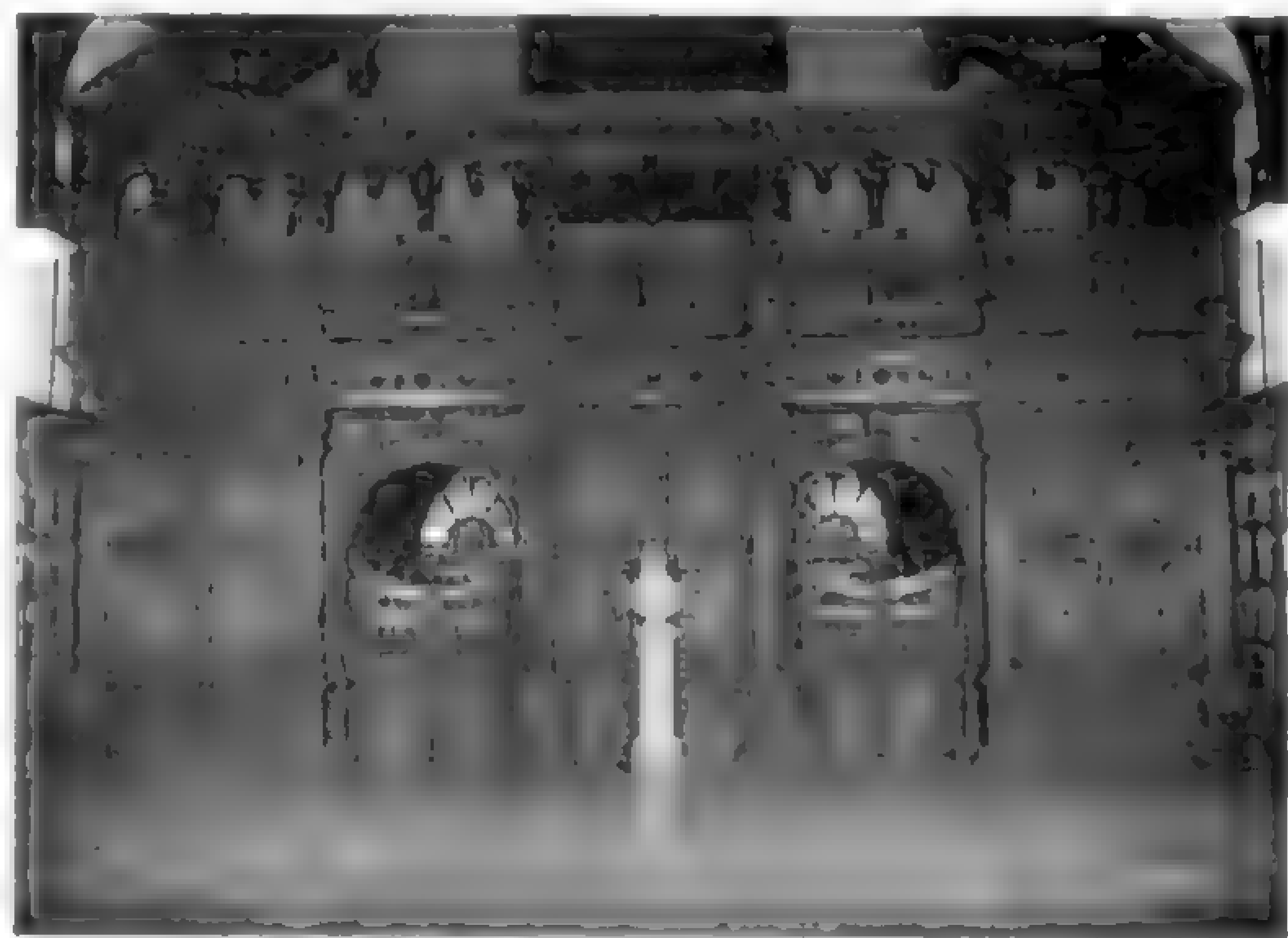
假如一般人中的“广泛观众”同样感到需要得到“社交娱乐剧”的娱乐的话，那就的确令人诧异了——但是，事情往往如此，这一点可以从它被吸收到官方文化中的方式中略见一斑。因此，由于成人演员重新登上了宫廷舞台，菲利普·悉尼爵士在《诗歌的艺术》(*Art of Poetry*)一书中大加鞭挞的“浪漫剧”流行起来，而这些戏剧经过成年剧团的改造，品位得到提升，已经不同于普通人的“娱乐”剧。大卫·贝温顿认为，世俗浪漫剧的典型模式，即“离别、流浪和最终团圆”，恰好与道德剧中“失宠、邪恶短暂的发迹和最终神圣的和谐”这一公式相对应。但是，这同样使我们联想起后来产生的一些通俗形式，如19世纪的传奇剧。对普通人而言，这是恢复必要信心之戏剧；对精英人士而言，这是一种自我感伤放纵之戏剧。

流传下来的浪漫剧为数极少，在这类戏剧中，如同传奇剧，我们常常拿不准，是同剧中人物一起大笑呢？还是同他们一起痛哭？可能有人会坚持认为，其决定因素是观众站在哪个阶层的立场上。当然，《克莱奥门爵士和科拉梅兹爵士》(*Sir Clyomon and Sir Clamydes*)(1570)一剧中的两位未来的贵族尽管非常擅长躲避时常面临的危险，但像堂吉诃德一样愚蠢。女性虽具有同情心，但她们在戏剧中只是被崇拜的对象；在剧情和场所的转换中，邪恶，萨特尔·希夫特(Subtle Shift[1])掌管一切，并且生存下来。

当然，普通人仍然在通过参与民间演出来自娱自乐。关于民间表演的影响，我们或者可以透过官方对各种式样的戏剧（上至高雅的假面具，下到不入流的吉格舞）表演的排斥(如罗宾汉剧，据认为，能引发民间骚动)或者蒙在这些戏剧形式上的专业化外衣看出来(关于假面剧和吉格舞，我们将在下文中进一步讨论)。但是，正如中世纪史专家理查德·阿克斯顿非常



约建造于1535年的汉普顿科特(Hampton Court)宫殿中的屏风。当时，大厅内为间插剧演员搭建的舞台可能只占据屏风的中间位置，位于房门之间。房间就设在与地板持平的每个角落里。另外，还搭建了一个宽敞的台子，一直延续到门外边，这个台子可以向前拉动，以便演员从舞台后面或者旁边进入。



中殿律师学院（现存四所律师学院之一）里的橡木厅屏风，1573年完工。通常，尤其是从万圣节（11月1日）到圣烛节[1]（2月2日）这一时段内，为表演戏剧、假面剧和举行其他娱乐活动的地方。门那边的过道当时可能是化装间，高出地板的舞台宽度可能与屏风宽度相同，用横挂的幕布来设置“发现”场景。1602年的圣烛节是一个重要场合，期间演出了《第十二夜》(*Twelfth Night*)（可能并非第一次）。

[1] 意思是“微妙的变化”，暗示邪恶能够见风使舵，隐藏自己。——译注

(1) 英语为“Candlemas”，亦译作“圣母行洁净礼日”。——译注

有说服力地指出，民间传统散见于本章中提到的许多戏剧中。其具体表现可以是戏剧中直接穿插的一些情节，如《三个等级的讽刺故事》中双性恋者贝西(Bessy)的求婚情节，或者是贝尔的戏剧《三大法则》中“她”与因菲代利蒂(Infidelity[①])订婚的情节，但是这种影响常常发生在文本之外——用阿克斯顿的话来说，是“一种探索方式，用以检验情感、在不言明的条件下提出批评、表达尚未得到‘官方’认可的态度”。

作为演出场所的豪宅客厅

正如本章第41页所讨论的，许多因素都对伊丽莎白时代永久性剧院的形成产生过影响，其中临时搭建的舞台早已土崩瓦解。客栈庭院也已经不再是戏剧演出的重要场所，取而代之的是都铎早期贵族和士绅豪宅内的大客厅。当然，巡回剧团早就应该适应了在这种地方演出，而且无疑更喜欢这种家庭的温馨以及贵族、士绅提供的丰厚报酬。但是，可能由于保存下来的此类舞台的遗迹较多，从而导致人们对其相对重要性的过度重视。

理查德·萨瑟恩有说服力地坚持认为，16世纪期间，豪宅客厅变成戏剧演出场所，其间经历了三个阶段。至16世纪20年代末，他指出，客厅所有的空间都得到充分的利用，屏风上的门不仅是演员上下场的出口，而且是区分不同演出区域的分界线；在随后的约十数年间，可以想像，人们越来越认识到“休息空间”的重要价值，结果在屏风上门之间安装了临时横挂幕布，即在滑竿上拉动的幕布；最后，正如大约创作于1553年的《格顿大妈的针》标题页上所提到的，一个低矮的“舞台”或者“架子”，即隆起的平台，置于横挂的幕布前，提供新的演出地点，在这个区域里，可以将情节中的某些内容区分开来，不至于混淆。

这是否是新的东西？据萨瑟恩认为，高起的平台是“‘求异’思想的发展”，难道就不能把它看成是为了适应新的环境对现存临时舞台的改造吗？萨瑟恩还指出，客厅内放置屏风的一端上下场出口的位置，决定了间插剧的舞台演出格局。但是，也可能有人会提出异议，认为习惯了在市场上或者在客栈酒吧间(当地人饮酒的地方，即为游客提供的小旅馆)里“清场”的演员，一进入豪宅客厅便“清场”，也是人之常情。他们将自己的习惯强加给新的环境——滑稽剧演员迄今依然如故，每逢演出就高喊，要人让出演出“空间”。

这是否仅仅是强调重点的不同？假如如此，这就涉及今天我们所说的戏剧的“幕”和“场”的问题。正如萨瑟恩在谈到《壮丽》一剧时所言：“人物每次上场，都带着重要的目的，对剧情发展和维持观众兴趣产生重要(而且往往是刻意追求)的影响效果。事实上，他的确是在开始新的‘一场戏’，”他接着说，“(假如)这一传统这么早就已确立的话。”我们可能会认为，这出戏开头部分是“有六场组成的一幕”。

然而，这一传统当时并未确立。更为重要的是，“剧情发展”的观念也未树立起来。后者是前者的基础。都铎王朝早期，戏剧“动作”的单位是以演员“登场”次数来界定的。因此，我们可以将萨瑟恩所描述的《壮丽》开场部分，理解为“有六场组成的一幕”，但此“幕”的意义，与斯克尔顿第一位博学的编辑(像莎士比亚的编辑一样)所说的“幕”不同，不可削足适履，将这一时期的戏剧纳入新古典主义的框架之内。这种意义上的“幕”或者演员的“更替”依然会出现在各种戏单上。一出戏是否有五幕组成，这一问题只有学者才会感兴趣：如果节目单上有六次成功的轮换，会吸引很多观众。

戏剧的合法化

所有这一切只有学者才会感兴趣，因为这个历史时期，正如我们上面所谈到的，是戏剧经历合法化过程的时期——从某种意义上讲，是保证戏剧成为一个职业的过程，因为它给从业人员以一定程度的保障；但是，这也是戏剧在其他方面受到高度限制的过程，因为什么是戏剧中允许的、什么是不允许的，界限越来越明确，如

①意思是“背叛”或者“(尤指夫妻间的)不忠实”。——译注

有逾越，必定受到惩罚。

合法化的最终结果是，节庆典礼官(the Master of the Revels)对戏剧的控制日益得到巩固。1494年，亨利七世首次临时任命了这一皇家官职，其职责是掌管宫廷的戏剧演出和其他各种娱乐活动。但是，1545年，亨利八世将此设置为全职职位，从此其职权范围开始扩大，最后对戏剧的审查也变成其职责。1543年，亨利颁布命令，禁止戏剧涉及宗教问题。但是，滑稽的是，这一政令的出台，是以肯定演员用戏剧手段“惩恶扬善”的权力为前提的。1551年，爱德华六世颁布新政令，规定所有戏剧必须经国王和枢密院审查后方可上演。1559年，伊丽莎白女王宣布，将此任务交给市长、郡治安长官和地方行政官。

任何禁令都没有对剧团产生影响，受到影响的只有它们演出的戏剧，而且只要谨慎从事，很少有戏剧会受到严重的阻碍。然而，与上述发展不同的是，都铎政府曾努力控制日益增加的未被雇用的巡回演员的数量，这些人被称为“无雇主的人”。这一称呼可谓名副其实，显示了其身份。尽管许多不穿贵族家庭制服的巡回演员显然属于此类，但是他们在16世纪初叶似乎享有更多流动的自由。他们处事谨慎，不冒犯城市官员和其他人，因为毕竟要仰仗他们来谋生。

1570年，北方起义和女王被驱逐出教会后不久，即在1572年，枢密院设立基督教事物委员会，将旧的宗教剧痕迹全部清除。是年，一项旨在控制流浪的新法案正式获得通过。其中有许多条款都为演员提供了法律保护——但是，除那些“本国贵族的奴仆”或者“其他有社会地位的人”之外，其余一概以流民论处，严惩不贷。

仅仅两年后，受到女王宠臣莱斯特伯爵(the Earl of Leicester)保护的剧团，被授予皇家“特许状”，允许其周日期间在伦敦演出——但所上演的剧目必须首先经节庆典礼官“审看，并获得其许可”。但是，城市元老却在各自的权力范围内极力阻挠其使用，不久剧团团长詹姆斯·伯比奇发现，在城墙外建立固定的剧院益处更多。戏剧演出向完全世俗化、专业化和制度化的转变由此完成。现在节庆典礼司可以有效地对戏剧演出进行控制，而作为一种副产品，戏剧没有走向民众，而是相反，伦敦的普通市民现在能够去剧院看戏了。

第五章 室外剧院的时代 1572年至1603年

自相矛盾的是，在禁止女性演出的时代，女王却是一个优秀的演员——她酷爱露天历史剧和其他一些场面宏大的演出，自己扮演底波拉(Deborah[1])或者犹滴(Judith[2])，狄安娜(Diana[3])或者辛西娅(Cynthia[4])，格罗里昂娜(Gloriana)或者贝尔菲比(Belphoebe)等。她甚至以女演员和观众的身份，随剧团“旅行”，在皇家政治“巡行”过程中，向臣民展示自己；而其贵族主人则为博得其欢心，极尽奢华之能事来款待她——其中1575年，莱斯特(Leicester)在肯尼尔沃思(Kenilworth)上演的奇迹剧《王公的快乐》(*Princely Pleasure*)最为壮观，持续时间最长，历时19日。除此之外，她在位期间一直呆在伦敦的宫廷之中，与富有和有影响的人物一起，在对她近期的淑女肖像的褒扬和谄媚声中度日，同时她能够随时监视这些人的言行。

伦敦的剧院区

对外省的普通人而言，戏剧演出并非人们经常参与的一种活动，而是偶尔出现的场合。独立发展的民间戏剧，随着神秘系列剧的消亡而销声匿迹；清教徒对卑微的节日庆典和季节性庆祝活动的压力日益增强。因此，在肯尼尔沃思，莱斯特允许将当地霍克节(Hocktide[5])上演的戏剧纳入节日庆典中，而附近地区的教会人士却在想方设法扼杀它，这一事实本身反映了当时社会的矛盾(和阶层联盟的形成)。甚至专业演员的巡回演出，尽管对那些没有很大声望的剧团而言仍是一种权宜之计(而且在瘟疫爆发时期是迫于经济压力而为之)，却往往为权威所不容。他们有的贿赂演员拒绝演出，有的则直截了当地禁止巡回演出。因此，我们的戏剧史必定要以伦敦为重心展开，因为伦敦在当时已经成为英国政治经济生活的中心，而且其影响正在向社会和艺术领域扩展。



伊丽莎白统治后期伦敦自威斯敏斯特至伦敦塔的部分市景，1588年发表于威廉·史密斯所著《英格兰细描》(*A Particular Description of England*)一书。从泰晤士河南岸俯瞰伦敦城，岸边区的“娱乐区”格外引人注目。但是，尽管伦敦在该区的第一家剧院——玫瑰剧院建于1587年，但图中所显示的仅有纵狗斗牛和纵狗斗熊场[6]（前景中，居中偏左位置）。斗兽场北边为旧圣保罗教堂，东边不远处为圣塞维厄教堂（St Saviour's church），现为伦敦桥下的萨瑟克大教堂（Southwark Cathedral）

① 《旧约全书》中的女先知和女豪杰，受她的鼓舞，以色列人打败了迦南人。——译注
② 古犹太寡妇，侠烈女子，据传曾刺杀亚述大将，解救全城。——译注
③ 月亮和狩猎女神。——译注
④ 希腊罗马神话中的月亮和狩猎女神。——译注
⑤ 复活节后第二个星期一和星期二，节日期间常为教会募捐。——译注
⑥ 旧时英国流行的娱乐方式。——译注

伊丽莎白戏剧的资金支持

露天“公共”剧院为专门建造的永久性场所，是戏剧发展史上的一个创举。没有它，所谓伊丽莎白戏剧的“黄金时代”就不可能产生。但是，正如我们所强调指出的，其存在不仅依赖于获得贵族庇护的地位相对稳定的那些剧团，而且依赖于那些组织形式灵活、甘愿冒经济风险的成员应该能够得到应得报偿的那些剧团——也就是说，这是一个“资金投入”和“收益”的问题，符合当时正在出现的资本主义精神。

假如一个人投入资本建造起一座剧院，如弗朗西斯·兰利（Francis Langley）投资建造了天鹅剧院（the Swan），那么他与在剧院中从事戏剧表演的人之间的关系，就如同房东与房客之间的关系一样。但是，菲利普·亨斯洛（Philip Henslowe）与在玫瑰剧院（Rose）演出的海军大臣剧团（Lord Admiral's Men）之间关系虽然密切，但仍保持各自的独立性；他是剧团的“财神”，借钱给剧团支付剧作家预付金、购置戏装，甚至借钱给那些有经济困难的演员个人，同时他还收取房东应得的演出利润（票房收入的一半）。在某些戏剧中他似乎还将一个剧院出租给剧团，以获取利润。

现存1592年至1603年亨斯洛所谓的“日记”中，记载了他所控制的剧院的一些交易，有利于我们深入了解与戏剧演出有关的事务以及他日常开支的账目处理（在当时可能具有代表性）和其他财务问题。最近的研究为他正了名：过去人们一度将他作为无知、惟利是图的机会主义者大加斥责，而现在则认为，他对其剧团的主观意图是良好的，对其借债人的态度也相对较友好，并予以充分的理解，因为这是他及其家庭的经济来源。他的剧团确实是这样。

就戏剧而言，巨大的观众群体在规模日益膨胀的大都市中，而且威斯敏斯特富有同情心的王室在市内方圆一英里内，为演员提供了避风港，得到授权的剧团重新获得了安全保证。因此，受此鼓舞，1576年，詹姆斯·伯比奇在城墙外的安全地带，即肖尔迪奇(Shoreditch)北郊，建起他自己的惟一剧院(The Theatre)——在同一地区仅隔几条街道，几个月后，第二座具有冒险性的剧院，科顿剧院(the Curtain)开张了。无论是否是伊丽莎白时代第一所永久性公共剧院(最近有人提出，1567年在斯泰普尼(Stepney)建造的红狮剧院(the Red Lion)为第一)，伯比奇建造的剧院是第一个为属地著名演出团体提供演出场所的剧院——这个剧团后来经历了大瘟疫和各种荣辱兴衰，一直存在到1642年清教徒关闭所有的剧院。

1597年，伯比奇剧院租期期满。两年之后，他的儿子理查德与当时已有莎士比亚加盟的宫廷大臣剧团(Chamberlain's Men)沿泰晤士河，完成了其具有传奇色彩的旅行，用伯比奇剧院的木材，在岸边区建造起第一个环球剧院(the Globe)。伦敦桥(当时惟一永久性桥梁)南端的萨瑟克“城镇”是当时伦敦的“特别行政区”，温切斯特(Winchester)主教在该地区的辖制微乎其微。这里聚集着伦敦的娱乐机构，除剧院外，还有上一页图中标示出来的斗牛场、斗熊场和妓院(或者“窑子”)。自从罗马时代以来，泰晤士河南岸世俗娱乐对人们的诱惑，时断时续。

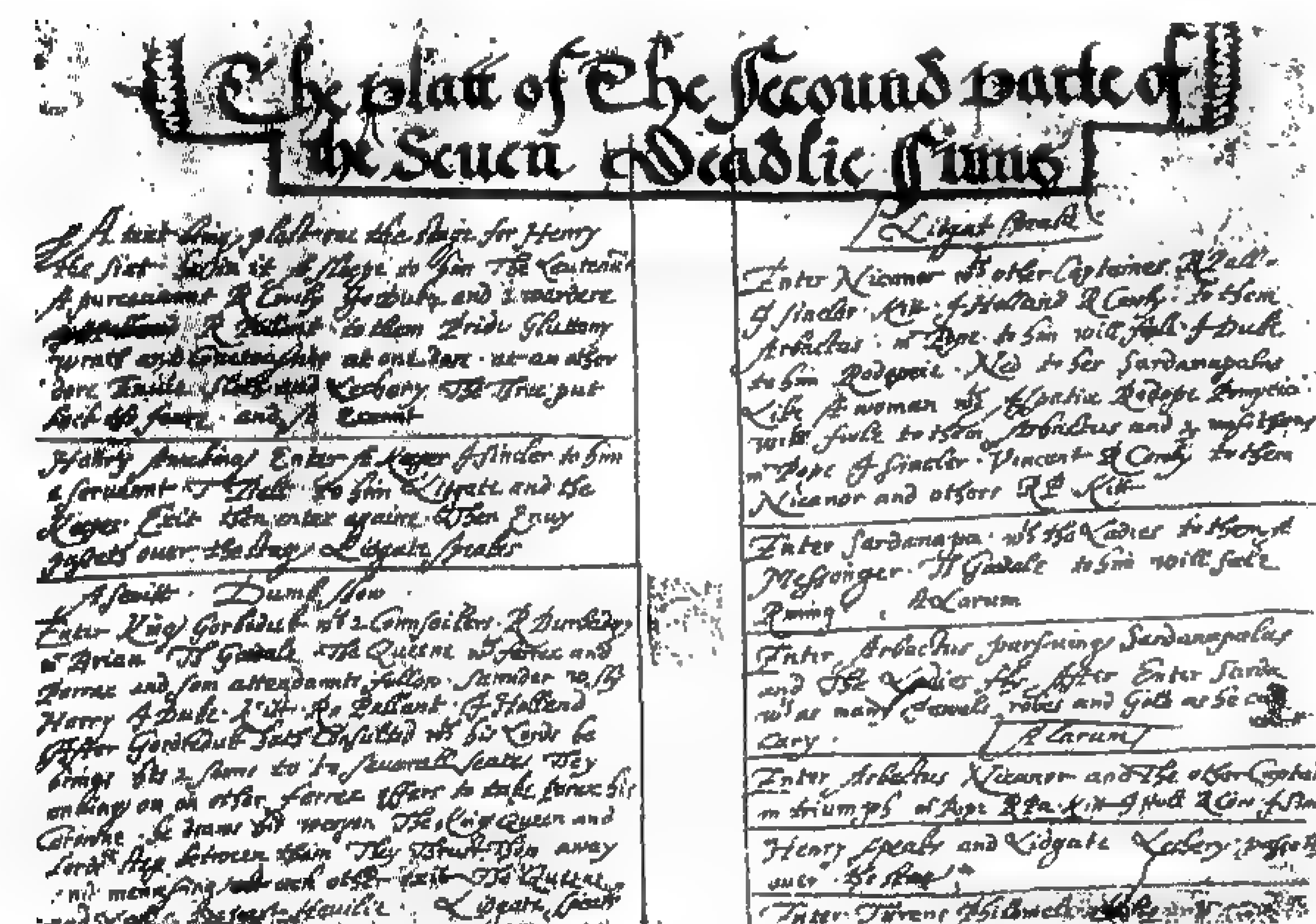
露天剧场与折磨动物的“竞技运动”一直保持着紧密的联系，我们可以通过业主提供类似娱乐项目所采取的谨慎态度来测度他们的自信。大约1587年，菲利普·亨斯洛可能是仿照伯比奇剧院和科顿剧院的设计，在岸边区建起第一家也适合于斗熊的剧院——玫瑰剧院。但是，研究者认为，1592年，亨斯洛对玫瑰剧院进行了大规模的改造，说明当时已经不需要为类似的娱乐项目提供场所了——因此，正如1989年的考古发掘研究(插图见第58页)所证实的，有屋顶的永久性舞台取代了架在木桶上或者支架上的活动舞台。剧院可容纳的人数也增加了，由不足2000人增加到大约2400人。据称，弗朗西斯·兰利1592年建的天鹅剧院最多可容纳3000观众。天鹅剧院在玫瑰剧院西邻，仅一步之遥，其设计只适合于戏剧表演。

后来，亨斯洛在伦敦北郊的芬斯伯里(Finsbury)建起另外一座剧院，命名为鸿运剧院(the Fortune)，于1600年开业。他之所以将剧院建造在这个地方，可能是为了避免岸边区激烈的竞争。如同第二座环球剧院，该剧院

情节、“角色”和演出风格

剧团对戏剧有拥有权，剧作家则将版权直接卖给剧团。因此，为防止竞争对手侵权，维护剧团的利益，限制戏剧手抄本或者印刷本的流通。通常，每一部戏剧只有一个“本子”，由专人掌管，他同时还负责与节庆典礼官联系，获取上演戏剧的许可，准备每一位演员的“角色”——事实上，每一位演员只得到自己的台词和简要的提示。其职责还包括在台后张贴戏剧“情节”纲要。这是一个实用而非描述性的文件，详见图中所复制的罕见样本。

因此，演员只有通过听剧作家的剧本朗读来熟悉“角色”，了解剧情的发展和意图。而且，他必须用大脑


The platt of The Secound parte of the Seuen Deadlie Sinns

现存七个“情节”（“plot”图中拼写为“platt”）之一，简要、实用的剧情说明，为供台后演员和服装师使用的舞台演出本收藏者所加。图中所示为（可能是）理查德·塔尔顿（Richard Tarlton）所著的《七宗罪第二部》（*The Second Part of the Seven Deadly Sins*）的“情节”，该剧于1590年被斯特兰奇剧团（Strange's Men）重新搬上舞台。注意两栏之间的方孔，制作成卡片的文件可以挂起来，同时还应注意剧中人物的称呼，有的冠以演员的真实名字，有的则是剧中人的名字。因此，哑剧表演中，“R·伯比奇”陪同国王戈博达克（King Gorboduc）进场。

记住许多角色，因为可能临时要求他们扮演任何角色。因此，他们必须掌握一“系列”适合自己才能和气质的角色——可能是主人公、配角或者主人公的密友、青年男子或者情人、年长的国王或者顾问、恶棍以及小丑。如果演员离开剧团或者在演出中去世，则由另外一个演员替代，完成他所有的“角色”。

由于戏剧更替频繁，加之排练时间短暂，演出中必须采用一些简便易行的方式来表达关系、感情和心理状态。但是，我们必须牢记，观众并不期待演员能够表现人物真实的心理，或者表现人物性格的“发展”。用当代艺术“规范”的观点来看，戏剧中的人物并不十分需要有个性，只要能代表或者“适合”所属阶层或者类别即可。

尽管学者们对伊丽莎白时代戏剧的演出风格进行过许多争论，但是目前有足够证据表明，任何与此有关的理论都充其量是聪明的猜测而已。但是，假如将基德（Kyd）所著《西班牙悲剧》（The Spanish Tragedy）中大段大段滔滔不绝的说教，与德克尔（Dekker）《鞋匠的假日》（The Shoemaker's Holiday）中精练的口语对话做一比较的话，或者是将马洛（Marlowe）的《帖木儿》（Tamburlaine）和《浮士德博士》（Doctor Faustus）中坦率的言辞和四平八稳的语速，与《爱德华二世》（Edward II）和《马耳他的犹太人》（The Jew of Malta）中富有活力的对话与自然的韵律做一比较的话，就会发现，戏剧艺术中需要精湛的技巧。

或许重要的是，“表演”（acting）一词最初用以描述演说艺术中的动作成分，起码在我们所探讨的戏剧发展初期这个词使用的是上述意义，剧中人物或许是在用言辞来“呈现”（presented），而不是用戏剧化的手法来“表现”（represented）。但是，16世纪和17世纪之交，人们创造了“饰演”（personation）一词来描述更微妙的一些戏剧手法，尤其是莎士比亚戏剧中使用的一些手法，从而将理查德·伯比奇（Richard Burbage）的“自然”风格，与阿莱恩（Alleyn）更具有“表现”力的扮演马洛戏剧中英雄人物的方式区别开来。

的设计也专供戏剧演出使用。第二座环球剧院于1612年开工，后来在上演莎士比亚的《亨利八世》(*Henry VIII*)时，毁于烟火引发的火灾。但是，仅隔两年，希望剧院(the Hope)开张，并上演了《巴托罗缪集市》(*Bartholomew Fair*)，琼森曾拿观众吃剩的苹果开玩笑说，那是留给黑熊的点心。实际上，这家剧院就建在岸边区熊园的旧址上。足智多谋的亨斯洛兴趣越来越广泛，实际上已经获得了对“竞技运动”的垄断。



自1594年直到去世，理查德·伯比奇（1569～1619）一直是宫廷大臣剧团（后来成为国王剧团）的领衔演员。他创造了莎翁戏剧中的许多角色，如理查三世（Richard III）、哈姆莱特、奥塞罗和李尔王。他还因扮演基德《西班牙悲剧》中的希耶罗尼莫（Hieronimo）这一角色（剧中中心人物，其举止风度与第51页木版印刷标题页中的刻画类似）而闻名。无论上述是否是他本人的肖像画，伯比奇仍以其精湛的艺术技巧而著名，晚年成为著名的风景画家。

尽管鸿运剧院1623年毁于大火后得以重建，但希望剧院是最后一家新露天剧院——或者"公共"或"公用"剧院（类似的剧院无统一的名称）。早在1596年，老伯比奇就在黑衣修士隐修院旧址上建起第一所"私人"或者室内剧院——黑衣修士剧院，它供成年演员上演戏剧使用。但是，由于演员在詹姆斯一世继承王位很长时间后，仍不能获得对剧院的所有权，便过早地失去其功用。然而，类似的"私人"剧院不久就进入繁盛时期。由于受到黑熊的追赶，演员们最终放弃了希望剧院。关于私人剧院，我们将在下一章中进一步讨论。

露天剧院是由客栈庭院演化而来的，如格雷斯彻奇大街(Gracechurch Street)上的大钟剧院(the Bell)和克罗斯凯斯剧院(the Cross Keys)、毕肖普盖特(Bishopsgate)的公牛剧院(the Bull)、卢德盖特马戏场(Ludgate Circus)附近的贝尔萨维奇剧院(the Bel Savage)。尽管过去许多剧团无疑都在这些地方演出过，但是现在却已成为过去。不过，有一点是非常清楚的，这一时期至少有两家剧院，即怀特查普尔区(Whitechapel)的野猪头剧院(the Boar's Head)和克拉肯韦尔(Clerkenwell)长久存在的红牛剧院(the Red Bull)，是由客栈改造而成的、完备的剧院。红牛客栈直到1604年才被改造成剧院，此后因观众吵架斗殴而臭名昭著，但是它存在的时间比其他许多公共剧院都要长，甚至在共和国关闭剧院时期这里还上演过木偶戏。关于这一点，我们将在下面的章节中详细论述。

演员及其所在的剧团

海军大臣剧团的演员等级分明，承担各种费用、分享演出收益的主要演员被称为"合伙人"，而按周领取报酬的则是"雇工"，另外还有地位更低的男童学徒，由他们扮演年幼的女性角色。但是，自从在环球剧院演出以来，宫廷大臣剧团中增加了另外一类演员，被称为"管家"，是剧院的投资人，获取房东应得的票房收入份额。

然而，由于宫廷大臣剧团的"管家"们拥有自己的剧院，从而获得了枢密院和节庆典礼官允许对自己的事务有完全掌控权，这当然比他们拥有的经济优势更为重要。海军大臣剧团有小伯比奇这样的天才演员和具有无与伦比的戏剧创作才能的莎士比亚，再加上有自己的剧院，这使他们在长期的竞争中立于不败之地。这种竞争是如何产生的呢？这其中有一个漫长而错综复杂的故事。这里只能长话短说，做一简单的说明。

1572年的法案通过后，当时海军大臣剧团的五六位演员向莱斯特伯爵请愿，要求他对剧团重新予以保护，并提出"把我们当成您的家庭奴仆和日常佣人，我们的意图并不是要再从您那里得到薪俸或者好处，而是我们的制服"。因此，在伊丽莎白时代，一直流传着这样一个典型的传说，当时的中产阶级反对演员，是因为他们作为穿制服的仆人，装扮成了"绅士"。事实上，莎士比亚是例外，他世袭了职衔和纹章——其父亲的徽章上的座右铭"Non Sans Droict"，被琼森在其戏剧《人人扫兴》(*Every Man out of His Humour*)中具有讽刺意味地错译成"并非没有芥末"(Not Without Mustard)。

在伊丽莎白时代，社会精英统治阶层将某些人从社会中层甚至下层提升到贵族阶层，并为他们编造出令人注目的家谱，对此，纹章官团(the College of Heralds[1])无法掌控。所谓"变革"被认为是恢复旧的、而且根

1 "herald"一词原指在交战双方指挥官之间传递信件的官员，后来指负责比武大会的官员，到15世纪至17世纪，纹章官的权力一再扩大，甚至能给低级贵族颁赠封号，并到处巡视，检查佩带纹章者的封赠证书。——译注


爱德华·阿莱恩(1566～1626)为1587年加盟海军大臣剧团的克里斯托弗·马洛(Christopher Marlowe)戏剧创造了许多有雄心壮志的英雄人物。1592年娶亨斯洛之女为妻，两人成为合作伙伴。其演出风格与他的对手伯比奇相比，更重视语言表达。可能是由于这种风格当时已过时，也可能是因为其兴趣已转移到处于上升阶段的娱乐业，他于1597年曾短时间引退，后复出，但于1604年最终退出剧坛。上面的肖像画看上去确实是一位殷实的市议会元老，而不是演员

据古代先例肯定是更好的秩序。伊丽莎白时代许多戏剧中纹章的使用表明，当时的观众擅长"解读"纹章的意义，如同"解读"其他象征手段一样。但是，对演员而言，他们穿戴的制服具有象征意义，使他们成为贵族的家庭佣人，但是除了法定的保护之外，没有赋予他们任何特权。

莱斯特剧团获得特许时，他们可能正在格雷斯彻奇大街上的克罗斯凯斯剧院演出。但是，1583年，伊丽莎白女王剧团成立，其规模之大，显然需要两所客栈的庭院才能安排下冬季的演出。因此，附近的大钟剧院和毕肖普盖特的公牛剧院均被征用。在伊丽莎白统治初期，许多剧团虽有远大的雄心，但似乎对近期的目标并不十分明确，而且女王剧团肯定也并非是后来成立的剧团的典范，尽管他们以小丑理查德·塔尔顿(Richard Tarlton)为自豪，批评家缪里尔·布拉德布鲁克对他推崇备至，恰当地称之为"第一位堪当明星之称誉的演员"。

穿戴女王制服的演员似乎从来都没有正式组织起来，但是与其他演出团体却泾渭分明，有着很大的隔阂。他们有的得到过，有的则没有得到过女王反复无常的眷顾。因此，最早(而且寿命最长)的演员兼剧作家之一，罗伯特·威尔逊(Robert Wilson)是伊丽莎白女王剧团的组建者之一，他似乎一直保持着与莱斯特剧团的联系。第一次听人说起他，是在1572年。但是，1588年，塔尔顿去世，随后女王剧团的运气越来越背：在伦敦没有固定的演出场所，受诏在宫廷中演出的次数越来越少，因此在随后的十年中，越来越默默无闻，直至销声匿迹。

1588年，莱斯特伯爵辞世，剧团演员四散，但他们可能成为了亨利·斯特兰奇(Henry Strange)与儿子费尔迪南多(Ferdinando)[父子两人先后成为德比(Derby)伯爵]正在重新组建的剧团的中坚。我们第一次看到爱德华·阿莱恩(Edward Alleyn)的名字是在1583年，当时他是伍斯特剧团(Worcester's Men)的演员，这个剧团在当时也是大名鼎鼎，仅次于女王剧团。阿莱恩同塔尔顿相比，无论是素质还是性格都迥然而异，因此注定要取代塔尔顿，成为公众仰慕的目标。但是，到16世纪80年代末，阿莱恩却成为海军大臣剧团的一员——这个剧团自1576年以来，一直活跃在英国剧坛上，当时已崭露头角。

1590年，海军大臣剧团与斯特兰奇剧团达成某种形式的联合，但是仍保留各自的制服：它们作为联合剧团，最初在伦敦的伯比奇剧院演出，但是到外省演出时，则分成小分队。1591年，剧团与伯比奇发生争执，联合剧团转到玫瑰剧院演出，从而开始了亨斯洛与阿莱恩长期、互惠的合作，后者不仅是前者的台柱子，同时还是其女婿和成功的商业伙伴。

1592年夏天，瘟疫大爆发，持续时间长达两年，伦敦城内的戏剧演出几近绝迹，剧团进一步改组。1594年疫情减弱，海军大臣联合剧团起初在纽因顿巴茨(Newington Butts)一个名不见经传的剧院里，与以老斯特兰奇剧团为班底新组建的宫廷大臣剧团轮换上演戏剧。此后不久，海军大臣剧团重新回到玫瑰剧院，而宫廷大臣剧团则在伯比奇剧院安营扎寨。

宫廷大臣剧团的演员中有许多都是斯特兰奇剧团的演员，其中包括丑角威尔·肯普(Will Kemp)，据猜测可能还有理查德·伯比奇。但是，莎士比亚最初可能是在前几年间举步维艰一直在巡回演出的彭布罗克剧团(Pembroke's Men)的一员，剧团解散后，加盟了宫廷大臣剧团。彭布罗克剧团虽然拥有数部莎士比亚早期戏剧的所有权，但是他早期的悲剧《泰脱斯·安特洛尼格斯》(*Titus Andronicus*)尽管在当代已为人们忘却，但在当时却非常受欢迎，至少三次易手，由斯特兰奇剧团传给彭布罗克剧团，然后又到了苏塞克斯剧团(Sussex's

Men)手中，并于1594年在玫瑰剧院上演过。本书第53页中的插图是该剧的人物画，是现存展示伊丽莎白时代演员在舞台上的位置和服装的惟一可视证据。

1597年，经弗朗西斯·兰利准许，彭布罗克剧团在天鹅剧院上演了具有"诱惑"的《狗岛》(*Isle of Dogs*)，不仅给剧作者之一，年轻的本·琼森带来了牢狱之灾，同时也造成了剧院生意的冷淡。上述事件与枢密院宣布关闭伦敦所有剧院偶然巧合——这是一个有不可告人意图的政令，所幸的是，从来没有得到贯彻执行，但是却导致海军大臣剧团和宫廷大臣剧团两强争霸的局面。随后，英国剧坛经历了一个相对稳定的时期，一直持续到伍斯特剧团成立为止。伍斯特剧团最初得到许可在红牛剧场演出，1602年海军大臣剧团转移到鸿运剧场后，开始在玫瑰剧院演出。这三个剧团接下来的历史属于另外一个君王统治时期，将另章叙述。

16世纪90年代末，多亏了菲利普·亨斯洛写的文章(即第47页中所描述的"日记")，海军大臣剧团的演出有了详细的文字记载。正常情况下，剧团每周演出六个下午，每年共演出四十多周，其中包括大斋期的五个周。由于人们喜闻乐见的剧作需要一定的时间才能发展成熟，而人们对新作的渴求又几乎不可满足，所以每年上演的三四十部戏剧中，大约有一半是新作。

大学才子

对新剧作的需求要求更多的新人投入戏剧的创作中，只有那些接受过教育又渴望得到一份符合个人志趣的职业的年轻人才堪当此任，因为他们或许接受过其他类型文学的非正规的训练。起初，演员们轻蔑地称他们为"大学才子"，但有些人也颇有建树，其中年龄最长的约翰·利利(John Lyly)将绮丽、造作的"尤弗伊斯体(Euphuistic[①])"散文风格发扬光大，后来为许多作家所仿效，如托马斯·洛奇(Thomas Lodge)[浪漫剧《罗莎琳德》(*Rosalynde*)]、托马斯·纳什(Thomas Nashe)和罗伯特·格林(Robert Greene)。后两人大胆创新，勇于探索，所创造的文学样式后来最终变成小说，同时他们还是著名的小册子作家——他们在作品中，对基德和莎士比亚等没有接受过大学教育的同时代作家，顺便进行了讽刺。

然而，莎士比亚非但没有贬低反而仿效格林所创造的浪漫喜剧风格，而洛奇的《罗莎琳德》则是莎士比亚戏剧《皆大欢喜》(*As You Like It*)的故事来源。在这个组织松散的团体的其他成员中，乔治·皮尔(George Peele)是早期提倡田园戏剧者之一，而克里斯托弗·马洛则首倡在戏剧中使用无韵五步抑扬格——这成为那个时代典型的戏剧术语，亦称"素体诗"，而且比前者更为人熟知。早在1557年，诗人萨里(Surrey)翻译维吉尔(Virgil)的作品时，采用的就是这种形式；1561年，萨克维尔(Sackville)和诺顿在其剧作《高布达克》中，首次尝试使用无韵诗来进行戏剧创作。

1587年，马洛在《帖木儿》开场白中，对"押韵天才的跳跃特征"(jigging veins of rhyming mother wits)进行了嘲讽，这与其说是提倡使用无韵抑扬格的宣言，不如说是为了击败竞争对手女王剧团的作者和演员塔尔顿，为海军



托马斯·基德所著《西班牙悲剧》，是伊丽莎白时代最受欢迎的戏剧之一，大约创作于1587年，1592年首次印行。在1615年版标题页木版画左边，复仇者希耶罗尼莫发现自己的儿子霍雷肖(Horatio)被绞死(正如"台词"所示)。在右边(稍早发生的事件中)，谋杀正在发生。公爵之女贝利姆玻利娅(Belimperia)向希耶罗尼莫呼救——谋杀者之一，头戴面具者，乃是其兄长。尽管木版画没有试图展示舞台演出的情形，但是入时的服装则可以反映出当时的舞台实践，而且绞死霍雷肖使用的"凉亭"可能是剧团的财产。

① 16世纪至17世纪英国流行的一种辞藻华丽、多用对偶、头韵、明喻等修辞手段的文体风格。——译注



克里斯托弗·马洛生于1564年，与莎士比亚同年。1593年被暗杀时，其戏剧事业显然比莎士比亚更辉煌。他已创造出“有深远影响的”各种戏剧角色，如帖木儿、浮士德、巴拉巴斯(Barabas)，由阿莱恩搬上了舞台。同时，他还创作了《爱德华二世》，将历史赋予生命，搬上舞台。无论他是否犯有所控告的罪行，如无神论、亵渎神圣和鸡奸(他可能还充当过政府的特工)，他所创作的作品足以说明他是一位严肃的学者和勤奋的诗匠。

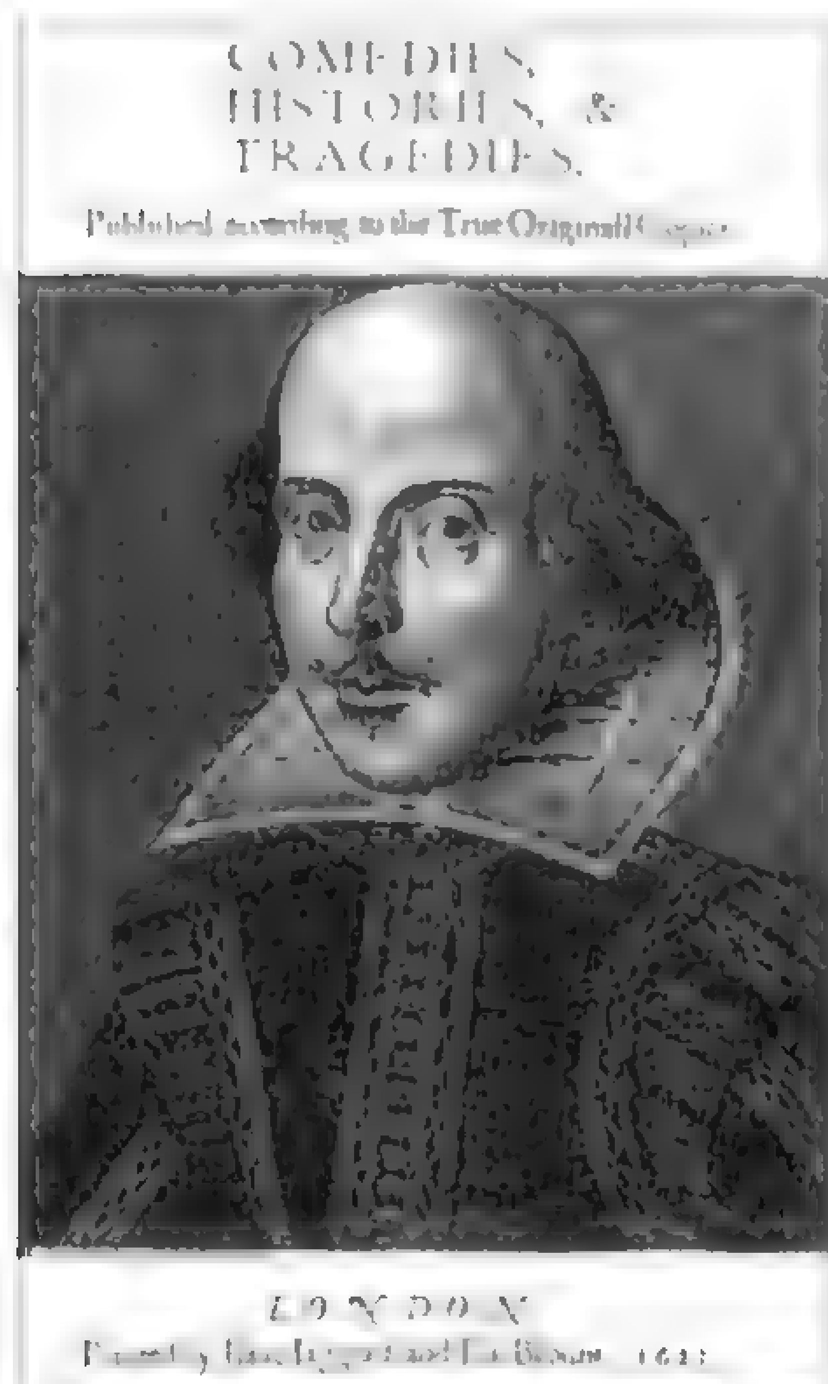
大臣剧团(当时上演了这出戏)创造的一部克敌制胜的作品。然而，后来琼森(可能是具有讽刺意味的)所说的《帖木儿》“伟大诗行”所取得(如紧接着上演的续集所显示)的即刻成功，以及基德《西班牙悲剧》素体诗几乎同时所受到的欢迎，两者均表明，这种戏剧表现方式有着强大的活力：在随后的半个世纪里，素体诗的使用范围扩大，灵活性增强，同时其表达情感、修辞和讽刺的潜能得到开发。

戏剧中逐渐失去的是古老的宗教冲动。马洛的《浮士德博士》是最后一部表现善与恶争夺人类灵魂的戏剧，甚至16世纪80年代和90年代之交，马洛在创作这部戏剧的时候，保罗儿童剧团(Paul's Boys)就曾被暂时解散。究其原因，可能是因为约翰·利利曾千方百计利用剧团进行反宣传，反对一位以“马丁·马普里特”(Martin Marprelate)为笔名的清教徒小册子作家。无疑，新戏剧的世俗化倾向部分地是一种自我保护，避免因涉入类似事件而受到官方的责难。可以肯定，这件事情至少反映了下述事实：宗教已经不再是人们生活的中心。天主教徒和清教徒笃信各自完全不同的信仰，可能会对此感到悲哀，但是伊丽莎白时代戏剧家这种“折中”处理方式是极其成功的，至少因为这是各种教义的拼凑——对那些开始更多地考虑人在今世的位置而非来世的希望的人来说，是一种舒适、包容一切的伪装。

喜剧、历史剧与悲剧

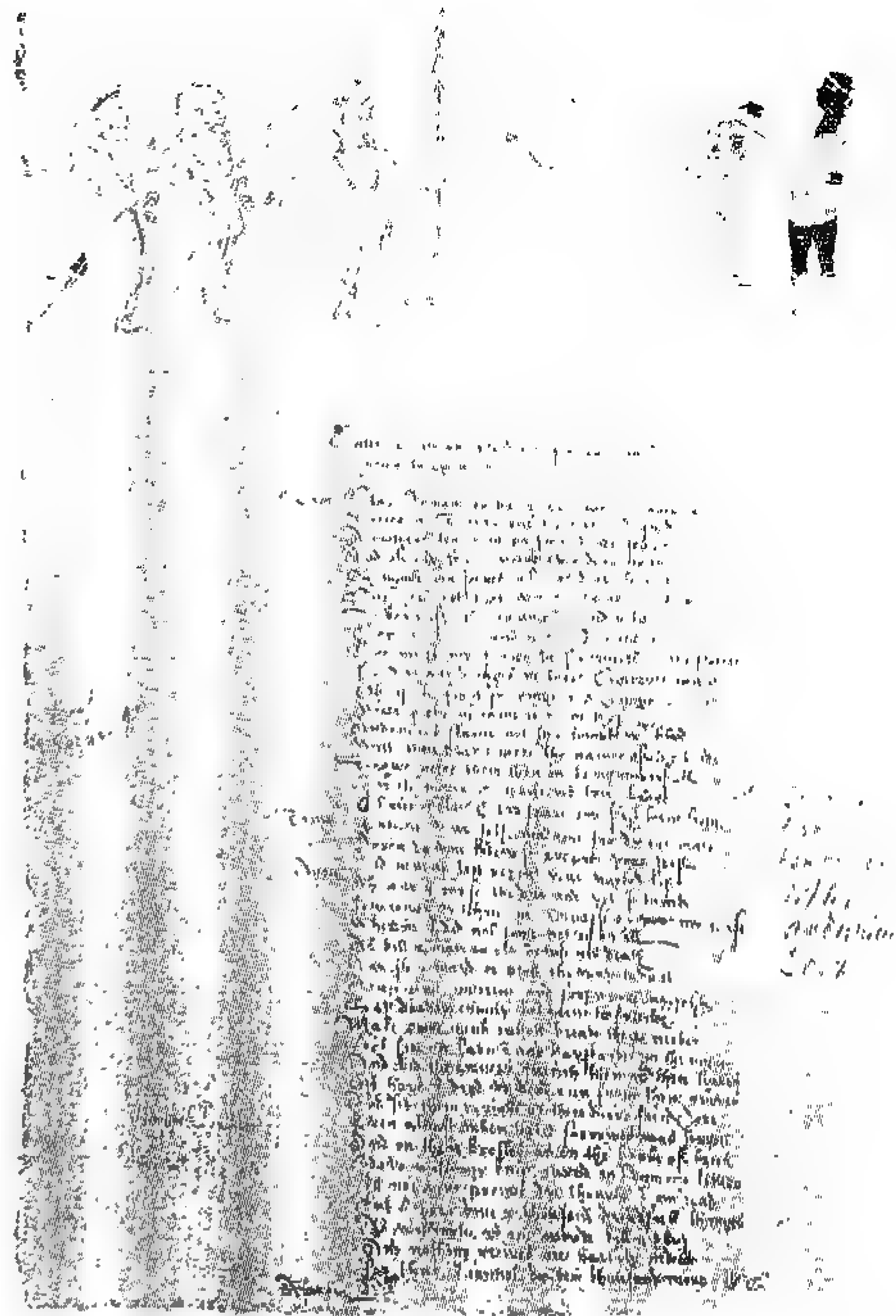
马洛用诗的形式创作悲剧，而约翰·利利则以散文形式创作喜剧；马洛合作和服务的对象是公共剧院和成年演员，而利利则与儿童演员联手在宫廷中演出，这是他匠心独运的惯常做法。性别混淆在戏剧中得到应用，甚至为人们所钟爱，这与复杂的风格情况相同，利利靠它来使古老的辩论形式焕发新生——具有讽刺意味的是，他已充分认识到，宫廷所期待的与世俗的现实几乎不能相容。他的人物复杂，具有多面性，不能从发展的眼光来看待，而是需要透过棱镜来观察；他的行为往往更具有象征性而非戏剧性。这些都是我们所不熟悉的。但是，他对语言的娴熟驾驭和嬉笑戏谑的浪漫说白(莎士比亚继承的戏剧技巧的一部分)充分说明，他从本质上讲，是伊丽莎白时代的代表。

利利和格林仍然在使用间插剧的戏剧自我意识：利利的戏剧提醒观众，儿童演员具有青春的活力，但不能分辨自己的性别身份；而格林则将《詹姆斯四世》(*James IV*)置于了更为广大的原戏剧框架中。的确，戏剧自我意识是戏剧中反复出现的主



左图为1623年，即莎士比亚逝世七年后出版的戏剧集的标题页。因其版面大，被称为“第一对开本” 其编者为莎士比亚生前合作演出的演员约翰·赫明(John Heminge)和亨利·康德尔(Henry Condell)，两人为后人将至少一半的剧作收集了起来。因为本版中所刊印的36部戏剧中，只有18出戏被收入版本小、而且有时被认为是无权威性的“四开”本中。标题为按照体裁对戏剧所做的分类。

当代现存的惟一一幅以伊丽莎白时代演出情景为题材的画作，画中所展示的是莎士比亚早期悲剧《泰脱斯·安特洛尼格斯》中的一场。塔莫拉(Tamora)与两个儿子跪在泰脱斯面前，乞求他给第三个儿子放一条生路。泰脱斯站立着，左边是两名士兵。塔莫拉的仆人，莫尔人阿伦（Aaron）则站在右边，剑已出鞘。至于图中所描述的是演员演出的真实情形，还是根据想像的重构，学者们众说纷纭，观点不一：从阿伦具有挑战意味的奇特姿态来看，这可能是数个场景不同方面的有意识组合。图中的签名“Henricus Peacham”（亨利克斯·皮查姆）则是下文抄写者的名字。引文取自该剧第一幕和最后一幕，抄写时间为1595年或者1599年。



题，这无论是在《西班牙悲剧》最后致命的化装舞会中(许多“复仇剧”都套用这一模式)，还是在演员表演自己或者表演观众的许多“序幕”中，抑或是为了取得某种喜剧效果［如莎士比亚的《驯悍记》(*The Taming of the Shrew*)和《仲夏夜之梦》(*A Midsummer Night's Dream*)中］或者悲剧效果(如《哈姆莱特》)而采用的“戏中戏”中，都表现了出来。

在《哈姆莱特》中，剧中人物普隆涅斯(Polonius)盛赞来访的剧团，说他们是“世界上最优秀的悲剧、喜剧、历史剧、田园剧、田园喜剧、历史田园剧、历史悲剧、历史悲喜田园剧演员”，这一连串的戏剧类型恰如其分地表明，伊丽莎白时代多数戏剧家对杂合的体裁并不热衷。戏剧家对规则、规律的矛盾冲突的追求，反映在莎士比亚死后出版的戏剧集的标题中，这里指的不是后来学者所谓“第一对开本”，而是《喜剧、历史剧和悲剧》(*Comedies, Histories, and Tragedies*)。第一版的两位编辑(与他合作演出的两位演员)将除了《特洛伊洛斯和克瑞西达》(*Troilus and Cressida*)之外所有的戏剧作品都恰当地归入不同的类别。一位受过教育的人将对古典特征的认识与对舞台实践需要以及对观众需求的认识，有机地结合了起来。

菲利普·悉尼爵士是当时重要的戏剧批评权威，其《诗辩》(*Apology for Poetry*)在他去世后于1595年出版。他为英国戏剧家无视新古典主义的时间、地点和事件的“统一”，轻率地创造出悲喜剧之类杂合的戏剧体裁，深表惋惜。幸运的是，除本·琼森之外，戏剧家大多都是这样做的。而莎士比亚则从他戏剧生涯开始创作《错误的喜剧》(*The Comedy of Errors*)，到事业终点创作《暴风雨》(*The Tempest*)，揭示出“三一律”的潜力和(某些人所说的)局限性。

随着戏剧的进一步发展，伊丽莎白后期的喜剧越来越倾向于服从两种限制之一。在莎士比亚的浪漫戏剧中，欢乐让位给配婚，故事背景往往是偏远的伊利里亚(Illyria)或者波希米亚(Bohemia)，没有任何地理优势，而且常常规定，人物必须在［可能是阿登(Arden)，或者是古雅典附近的“森林”里］具有田园风光的地方做短暂逗留，以治疗其所面临的(很少例外，大多是金钱)问题。就琼森讽刺喜剧中更可诅咒的人物而言，金钱往往是超越爱情的一种动机力量。但是，尽管有



理查德·塔尔顿，著名丑角演员，自1583年建团，至1588年去世，一直在女王剧团供职。上图为他去世后，与悼词相配的画作，基本符合稍后对他的描述：“衣着简朴，头戴纽扣帽，腰边挂着一个大袋子，手握一根粗鼓槌。”其他文献进一步证明了此处的描述，他鼻子扁平，眼睛斜视，腰挎单面小鼓，口衔长笛。有人认为，他是《哈姆莱特》中约里克(Yorick)的雏形，可能是《七宗罪》的作者，其“情节”已在本书第48页中做过描述。

伊丽莎白时代的政治与历史剧

作为一种具有独立特点的体裁，历史剧或者"纪实剧"形式尽管已在关于贝尔和高布达克的戏剧中有所表现，但是真正开始成形却是16世纪80年代末的事情。当时，许多剧作家围绕漫长的中世纪时期的君主创造了许多部戏剧，如无名氏的《多灾多难的约翰王统治》(Troublesome Reign of King John)两部曲、皮尔关于不幸的爱德华一世的戏剧和莎士比亚关于亨利四世的第一个历史剧三部曲——然而，在马洛的《爱德华二世》和莎士比亚的《理查三世》中，过去的历史以一种新的、互为挑战的方式，被赋予个性并政治化了。被用作戏剧名字的其他历史人物包括杰克·斯特劳(Jack Straw)和托马斯·莫尔爵士(Sir Thomas More)——以两人为题材由多位作者所创作的部分戏剧手稿就在莎士比亚本人的手中。

在伊丽莎白时代的官员看来，历史并非是对过去发生事件本质的专门研究——正好相反，而是一种好古癖，即"对执政官"谨慎的"反映"，显示在位统治者合法权威的手段。因此，都铎时期的历史学家使"都铎神话"在历史上长期流传，认为是都铎王朝将整个民族从谋杀理查二世的罪孽中拯救出来，这并非是带有偏见的"客观"历史。这恰恰是历史的用途。

历史剧经莎士比亚·托马斯·海伍德等许多剧作家之手，得到进一步发展，但只是用叙事手段将"官方"对历史事件的描述戏剧化而已——因为16世纪80年代末和整个90年代，历史剧体裁的流行，反映了人们对当时进行中的西班牙战争的沙文主义态度，而西班牙战争本身则掩盖了伊丽莎白的国内政策、农业歉收和世界性通货膨胀所导致的社会与经济矛盾。这种情绪或许在莎士比亚具有高度爱国精神的《亨利五世》中得到最好的体现。但是，即使是"官方"历史也往往由于伊斯特奇普剧团的演员一向不情愿认同违法行为而受到动摇。

在莎士比亚的整个四部曲中，有争议的并非是，如某些批评家坚持认为的，从中世纪延续下来的世界的等级秩序，即"存在的大链条"，与瓦解等级秩序的力量之间的冲突。相反(不幸的是，莎士比亚的理查二世所如此依赖的)，"国王的神圣权力"很少得到中世纪君主的肯定和承认——但是，文艺复兴时期地中海国家无权势的幼君常常求助于神圣的王权，他们(像身着制服的伊丽莎白时代的演员一样)借古喻今，来证明其权力的合法性。

从马洛的《爱德华二世》到莎士比亚的《理查三世》，"弑君"题材是历史剧系列中反复出现的主题，因此使虚构的与实际危险的先例对立起来，即不同类型实用主义的冲突[①]。这一问题甚至在斯图亚特王室成员(Stuarts)——最激进的神圣权力的支持者——给弑君罪以新的理由，最终找到新的受害者之前，仍然有爆发的可能性。1601年，埃塞克斯实际上已在密谋"谋杀女王"，因此其支持者付钱给宫廷大臣剧团，在流产的起义的前一天，上演了《理查二世》。因此，伊丽莎白仍然禁止上演理查王勉强退位一幕，也就不足为怪了；在斯图亚特统治时期，剧作家很少使用历史剧体裁，也是情理之中的事情了。在以詹姆斯王朝为题材的悲剧中，具有意大利风格的腐败宫廷向新一代执政官擎起了另一种类型的哈哈镜。

①在位的统治者通过戏剧来宣传自己权力的合法性，以巩固其统治，而反对者则以其道还治其人，用戏剧的手段来证明其统治的不合法性。两者都利用戏剧来达到自己的目的。——译注

说教的意图，他的喜剧中搞笑的成分也很多，而且城市背景中富有地方色彩。因此，莎士比亚的喜剧之所以赢得了西德尼（Sidney），是因为它给人以"愉悦"而非笑声——"仅仅是轻蔑的搞笑"，这位评论家瓮声瓮气地说——而琼森则对西德尼的号召做出更好的回应，进而提出要鞭挞"生活中的常见错误"。

当然，这种分类方式过于简单化。戏剧家，如皮尔和利利，已将许多嬉戏成分融入到其浪漫剧中，而其他一些剧作家，如托马斯·海伍德(Thomas Heywood)和德克尔，则承认即使是浪漫剧也可能具有明显的地方色彩——更不用说必要性了。乔治·查普曼(George Chapman)虽然从精神上讲与琼森非常相似，但是在情节的处理上则是一个更苛刻的古典主义者，而在内在情绪上却更浪漫。然而，假如琼森没有写过《皆大欢喜》或者《第十二夜》的话，莎士比亚也就不可能创造出这些人物或者将《炼金术士》(*The Alchemist*)或者《巴托罗缪集市》所描述的世界搬上舞台了，这无疑仍然是正确的。虽然迄今为止悲剧受到批评界更多的关注，但我们不应

该忘记，喜剧的数量远远超过悲剧，两者之比大约为三比一——尽管有时各种体裁的分界并非那么泾渭分明，如莎士比亚的《理查三世》究竟是悲剧还是历史剧，就很难判断：按照其标题页上的说法是悲剧，但是对开本却把它归入历史剧。

伊丽莎白时代的历史剧是各种戏剧体裁中最散漫的一种，它保存了戏剧中的讲述故事的传统——确实，在那个时代，“历史”的意思等同于“故事”。从这个意义上讲，莎士比亚的《亨利四世》两部曲所涉及的领域，比其喜剧或者悲剧更加广泛，包括许多阶层和职业，既有英国的城镇，也有乡村。



威尔·肯普是继塔尔顿之后又一位颇受欢迎的丑角，1594年加盟宫廷大臣剧团，在莎士比亚戏剧第一对开本中，名列“主要演员”之一。在1600年四开本《无事生非》(Much Ado)的舞台说明中，曾提到他的名字，取代了同时代的多格伯里(Dogberry)。但是，当时肯普已离开剧团，在单面鼓手托马斯·斯莱(Thomas Sly)的伴奏下，表演吉格舞，从伦敦一直跳到诺威奇。两人同时出现在该木版画中，此乃他记述这一事件的《肯普的九日辉煌》(Kemp's Nine Days Wonder)一书的标题页。

具有讽刺意味的是，《理查二世》和《理查三世》之类的戏剧，根据西德尼的标准，是比多数所谓典型的悲剧更纯粹的悲剧，因为这两部剧中都没有［如果将理查·格洛斯特(Richard Gloucester)恶魔般的祖先排除的话］小丑角色或者喜剧因素来玷污悲剧体裁——或者，正如我们所能感受到的，戏剧中也没有提供强烈的对比。许多批评家对《浮士德》中的喜剧场景是否是马洛本人创作的，提出了质疑，而且该剧文本的流变被公认为非常复杂。然而，事实上，可以将这些场景解释为人们所期待的与魔鬼的交易的戏剧化表现，但是从结构上讲，则是将戏剧“置于”(与本剧有千丝万缕联系的)中世纪传统中限制较少的体裁藩篱中。《马耳他的犹太人》尽管与前剧截然不同，但也不能简单地界定为“悲剧”，因为其中有一些闹剧成分。

伊丽莎白衰落时期创作的悲剧，仍然处于形式探索阶段，与中世纪的情趣并不十分符合。其中塞内加悲剧(其原型是基德的《西班牙悲剧》)形式最趋于成熟。在他的戏剧中，谋杀在经过一段时间的延宕后，在流血中得到伸冤。然而，作为罗马帝国的书斋剧作家，他却产生了如此广泛的影响，这本身说明当时戏剧之贫乏程度，无前例可循。莎士比亚早期的《泰脱斯·安特洛尼格斯》沿袭了新塞内加风格，而《罗密欧与朱丽叶》(*Romeo and Juliet*)在蒙太玖(Mercutio)死之前，与《仲夏夜之梦》一脉相承，完全是浪漫喜剧。16世纪90年代，莎士比亚创作的其他悲剧，如《裘力斯·恺撒》(*Julius Caesar*)，与其说是悲剧，不如说是罗马历史剧。

宗教信仰的失败(或者对戏剧的否定)，现在已踏上向毁灭性人物发展的不归路，尽管这些人物犯有各种罪行，在老式道德间插剧中却以忏悔和获得拯救告终。在《西班牙悲剧》、《哈姆莱特》以及以后的戏剧中，在新教教义中已废黜的炼狱中，要求复仇的鬼魂是来世的先遣官，他们的命运先天注定，无法得到救赎。悲剧似乎需要接受詹姆斯王朝更严酷现实的挫折，这样才能使只有死亡能够最终解决的矛盾更有意义。一般认为，《哈姆莱特》的发表日期是1601年，其创作年代恰好是两个王朝统治交替的时期。莎士比亚改变了伊丽莎白时代悲剧发展的不确定性，使之有了实质性内容，即永远有争议的悲剧英雄。

吉格舞与假面舞

悲剧演出之后是吉格舞表演——因此，托马斯·普拉特(Thomas Platter)，当时在伦敦旅行的一位游客，曾对1599年他在环球剧院观看《裘力斯·恺撒》的情况进行过报道。1613年，我们已熟悉的托马斯·德克尔证实

了上述所言之事实，他说吉格舞表演“往往在正剧悲剧演出结束后可看到”。吉格舞原是在乡村流行的名不见经传的一种乡村歌舞形式，后来在巡回演出中也较盛行，再后来经塔尔顿改造，成为一种特别短剧。丑角为剧中主角，乡村的搞笑剧由此登上大雅之堂，成为城市里正剧后加演的短剧，很受后座站票观众的喜爱。

吉格舞一直是小丑的特殊领域，正如前面所描述的肯普在诺威奇的九日吉格舞表演(吉格的意思是慢跑)，独舞是许多形式之一。然而，由于流传至今的文字材料极其匮乏，吉格舞作为正剧后的短剧一直是伊丽莎白时代公共剧院戏剧表演广为忽视的一个方面。这与古希腊的戏剧传统有着惊人的相似之处：每一出悲剧三部曲之后，都要上演一出羊人剧。对亚里士多德持审慎态度的批评家会争辩说，悲剧的净化作用，只有在考虑了吉格舞对英雄之死的作用之后，才可能真正发挥出来。

如果说吉格舞起源于乡村——真正平淡无奇的乡村，而非舒适、浪漫的田园情景的话，具有讽刺意味的是，无独有偶，假面舞也起源于乡村，而现在却变成社会精英阶层具有寓言意味的宫廷娱乐形式。但是，在16世纪90年代，莎士比亚在《爱的徒劳》(*Love's Labour's Lost*)一剧中的“九位知名人士的假面舞”中，仍然使用了伊丽莎白时代原始的乡村形式。假面舞后来的情况则是后来王朝的事情了。

职业戏剧创作

如上所述，莎士比亚既是一位剧作家，同时长期以来也一直是一位演员，密切关注剧团的事务，因为(在没有现代意义上的中间人——导演的条件下)他肯定需要负责自己戏剧的排练和舞台表演。但是，由于其声誉对剧团来说价值越来越大，无疑他有权选择角色，这并不会占用他很多创作时间——因此，有传言说，他对值得记忆的小角色，如《哈姆莱特》中的鬼魂，情有独钟。

作为宫廷大臣剧团的“驻团剧作家”(resident dramatist)——用当时的流行术语说是他们的“驻团诗人”(ordinary poet)，人们期待他每年能写出一定数量的剧本。现存惟一一份同此类剧作家签订的合同(尽管时间稍晚一些)规定，每年两部。而莎士比亚在他大约十八年(瘟疫流行年代除外)的戏剧创作生涯里，创造出几乎两倍于那个数量的戏剧，这是非常引人注目的。

相反，托马斯·海伍德在当时则是一位典型的雇佣剧作家，他自称在他漫长的戏剧创作生涯中(经历了大约半个世纪，几乎到1642年关闭戏院为止)，“独立创作或者主创”的戏剧多达220部——在当时戏剧最繁荣的岁月里也是最多产的作家。我们似乎没有理由对他的话提出质疑(重要的是，当时似乎没有人提出过质疑)——因为，尽管他留传下来的戏剧只有二十几部，这使我们对伊丽莎白时代剧作家对出版自己剧作的随意态度，比对海伍德剧作的真正数量，有更多的了解。的确，正如作家本人所宣称：“我从来没有什么大的雄心，希望自己的剧作被广泛地阅读。”

这使我们联想起莎士比亚。他在瘟疫大流行时期全心投入到诗歌的创作中，并精心策划出版事宜，但对其戏剧的出版却满不在乎，假如别人对他的戏剧出版也漫不经心的话，那么他一半的剧作则已经散失了。甚至工作繁忙的海伍德仍抽出时间，对印刷商赠予他散文体辩论文《为演员辩护》(*An Apology for Actors*)(1612)一书的“所有版权”，赞扬一番。但是，戏剧与诗歌和小册子不同，是供舞台演出的，而非供阅读的。

约翰·韦伯斯特(John Webster)并非是一位多产的剧作家，他间接地恭维海伍德，在《白魔》(*The White Devil*)一剧的前言中，将他与德克尔和莎士比亚相提并论，列为“多产剧作家”。他事业的顶峰是在詹姆斯一世统治时期，当时演出的场所是红牛剧院——一个声名狼藉的剧院，韦伯斯特指责这家剧院说，剧院缺少“具有领悟力的观众”，是导致他的戏剧失败的根本原因。但是，海伍德的创作虽然迎合了剧院的趣味，但显然并没有“俯就”的感觉。

海伍德是一位灵活的剧作家，能够迎合任何流行的趣味，从16世纪90年代的历史剧，到世纪末的悲喜剧，在查尔斯一世(Charles I)统治时期甚至创作过假面剧。但是，他还是一位具有个人风格的剧作家。他擅长写游

人的故事，如《西方美丽的少女》(*The Fair Maid of the West*)，并曾将一个经典传说改编成非同寻常的五部曲，从《黄金时代》(*The Golden Age*)写到《铁腕时代》(*The Iron Age*)，剧中年迈的荷马(Homer)被描写成中间人。在许多方面，海伍德是伊丽莎白时代戏剧传统的延续，并将其加以改造，使之适应新君主统治下的观众的趣味，但是他本能地对旧形式更加得心应手。

海伍德是一位保持低调的多才多艺的剧作家，相反本·琼森则是一位张扬的作家，他只有讽刺喜剧一种形式在正规剧院上演获得过巨大成功。与莎士比亚不同，他一生一直是一位自由作家，靠戏剧创作赚取佣金——值得注意的是，他曾受雇于亨斯洛从事戏剧创作，早年还为其从事过表演(甚至有人说，他曾受雇写了五个段子，来充实人们喜闻乐见的老戏《西班牙悲剧》，最后才成为1602年出版的形式)。但是，琼森后来宣布放弃16世纪90年代创作的部分剧作：尽管弗朗西斯·米尔斯(Francis Meres)早在1598年就将他描写为“最优秀的悲剧作家”，但是在他1603年创作的《塞扬努斯》(*Sejanus*①)之前，没有一部悲剧留世。

《狗岛》为其早期两部剧作之一，他曾因该剧被监禁。尽管有人认为，这部戏肯定是对时事的讽刺之作，但也没有流传下来——很可能是因为该剧乃三位作家合作的作品，一般表明这是一部急就之作。因此，1599年，他与德克尔联手，以当时刚刚发生的一起谋杀案的审判为题材，创作了《普利茅斯的侍从官》(*Page of Plymouth*)(已佚失)——这显然是抱着记者的投机心理创作国内时事悲剧的一种尝试。

然而，无论创作哪一种体裁的戏剧，合作是司空见惯的事情。据戏剧家G.E.本特利(G.E.Bentley)统计，1590年至1642年间所创作的戏剧中流传下来的有1500余部，除去作者不详者，有作者姓名的共370部，其中大约有20%的剧作是两位或者两位以上的作者合作的。实际比例可能还要高得多，因为根据亨斯洛记载，海军大臣剧团和伍斯特剧团所上演的戏剧中，只有三分之一的剧目为一个作者所作，有些剧作甚至需要至少给五位作者支付费用。

16世纪90年代末，由于儿童剧团再度红火起来，市场对琼森之类的自由剧作家的需求扩大了。确实，由于儿童剧团主人对演员管理严格，更能保证保持剧本的完整性——(与同时代剧作家不同的是)他对此极端嫉妒，因此他可能更喜欢为儿童演员创作戏剧。1599年，保罗儿童剧团复出。次年，小教堂儿童剧院团占据黑衣修士隐修院里的新剧院，即以前伦敦市当局禁止宫廷大臣剧团使用的那家剧院。儿童演员作为皇家唱诗班的男童歌手，地位越来越巩固，“排练”戏剧为君主助兴，乃顺理成章之事，从而使他们能够逃避黑衣修士隐修院对“自由”的限制。

可能是由于儿童演员情感方面尚不成熟，说话可以毫无顾忌，不适合表达深邃的情感，因此很快以其讽刺赢得美名，从而不仅将资深剧作家琼森和德克尔，而且将年轻富有朝气的马斯顿(Marston)和韦伯斯特招募到其麾下，赋予他们其余的剧目以时代性——这些戏剧充满了，用马斯顿在保罗儿童剧团首批演出的戏剧之一中的话来说，“古代过时的纨绔子弟的服饰”。这出戏就是《杰克·德拉姆的娱乐》(*Jack Drum's Entertainment*)。剧中，马斯顿趁机对琼森《人人扫兴》一剧中所谓的疏漏，大加挞伐。戏剧一开始就单刀直入，提到一件神秘的事情，即人们熟知的“Poetomachia”，意思是“剧院之间的战争”。

作为回应，琼森创作了《辛西娅的狂欢》(*Cynthia's Revels*)，并且讽刺的目标同时指向德克尔。由于马斯顿和德克尔两人都效力于保罗儿童剧团，而琼森则为小教堂儿童剧团服务，因此所有勇士以戏剧为武器参与的这场战争与其说是竞争的剧作家之间的战争，倒不如说是竞争的剧团之间的战争。但是，受到儿童剧团影响最严重的却是成年人剧团——正如莎士比亚在《哈姆莱特》中提醒人们，成人剧团因其演员像艾尔辛诺(Elsinore)一样参与过深而受到责难。

确实，有人提出，所谓“战争”乃是为了增进各方的利益而精心策划的宣传骗局。1604年，马斯顿心甘情愿地将自己的作品《愤世者》(*The Malcontent*)奉献给夙敌琼森，并且与查普曼一起同琼森合作创作了讽刺剧《向

①罗马帝国近卫军司令和执政官，因密谋篡位败露，被处死。——译注

剧院的重构

根据玫瑰剧院遗址(见下图)上的挖掘发现，我们能够比较肯定地重构出剧院的地面设计。剧院显而易见的十四面边缘证实了下述假设：莎士比亚所谓伊丽莎白时代"木制O"形剧院这一说法虽然很诱人，但是从建筑学上讲是不可能的一种建筑设计，此乃诗人对建筑进行"四舍五入"的结果，剧院实际设计是多边形。鸿运剧院例外，是方形的——后来在原址上建的剧院虽然也是多边形，但其独特之处在于，这个剧院是砖木结构，而多数室外剧院则是全木结构。然而，天鹅剧院，据荷兰游客约翰内斯·德·维特(Johannes de Witt)描述，则是"用一堆燧石建造的"。

笔者没有重构德·维特所勾画出来的内部设置(我们有一幅朋友绘制的内部设置图，但仍然是当代仅有的关于伊丽莎白时代舞台外观的视觉证据)，而是采用了理查德·利克罗夫特绘制的等比重构图(右图)。通过这幅图和其他一些证据我们可以获得剧院的三维印象。图中可看出的"公共"剧院的一些一般特征，得到很好的验证：突起的长方形舞台上有倾斜的屋顶部分遮盖，屋顶下方油漆成"天堂"的样子；后面是化装间，上面是阳台或者乐师廊；圆形庭院环绕舞台三面，为"买站票的看客"提供站立的空间；整个剧院由三层看台环绕，构成整个建筑的外缘，在这里观看戏剧演出的人需要付更多看资，因为能看得更清楚，在一定程度上还可以遮风挡雨，甚至可以得到有垫子的座位。



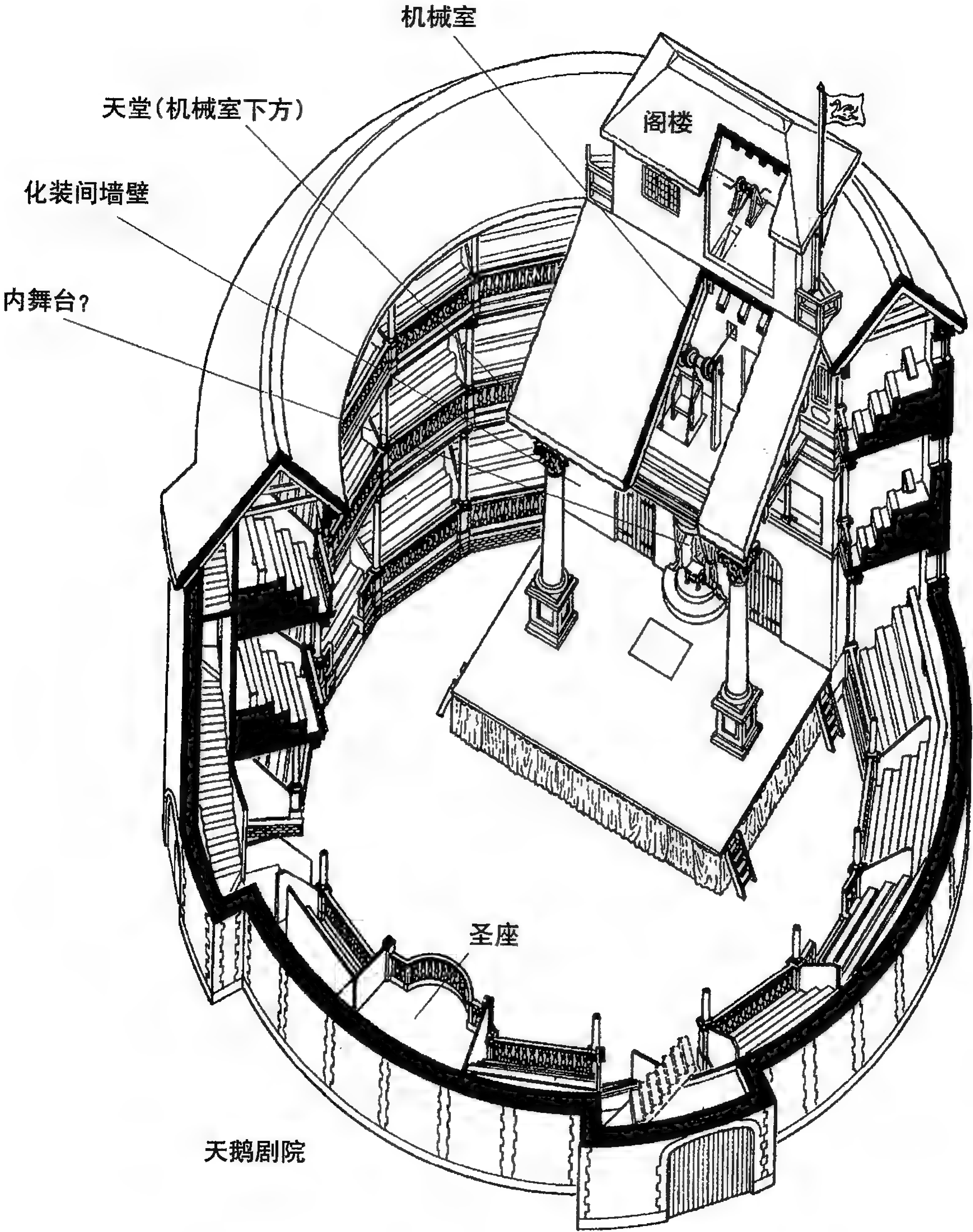
有的学者认为，玫瑰剧院遗址最有趣的发现之一是庭院地面上通向舞台的那条明显的耙痕，并不是为了方便观看留下的视线，而仅仅是河水退去后在泥泞的河岸上留下的痕迹。关于伊丽莎白时代的公共剧院，争议颇多。其中另外一个长期争议的问题涉及所谓"内舞台"(inner stage)的性质和功能。它是重要的演出空间呢？或者仅仅是用帘子与化装间间隔，方便"发现"戏剧场景的走廊？"圣座"(lord's room)的位置在哪里？用途是什么？是否如同利克罗夫特重构的剧院面向舞台，以便让庇护人或者其他重要客人有一个更好的观看位置？或者是在舞台的正上方，只有没有"空中"戏时才能使用？

剧本中的舞台说明和舞台特征本身就存在如何解释的问题。例如，"走过"舞台究竟是什么意思？是仅仅从一个化装间入口走到另一个入口呢，还是从一个台阶上走下舞台，绕场一周，然后从对应的另一个台阶走上舞台？许多戏剧中必不可少的"王位"，即"御座"，作为王公权力的象征，是从"天堂"上面的机械室放下来的呢，还是从化装间移动过来的？甚至舞台上支撑"天堂"的柱子无论是从建筑学来看还是从美学来看，都存在问题：是笨拙、有碍美观的累赘(但幸运的是，在具有两种用途的希望剧院里，柱子造成的障碍得到避免)呢，还是加深演员与观众关系的辅助道具，至少是演员表演反思性独白时的靠柱？当然，答案可能是"两者"兼而有之，因为演员肯定善于因地制宜，充分利用哪怕是最基本的一些建筑特征，来达到自己的目的。

1613年，第一座环球剧院毁于大火，次年第二座环球剧院落成，当时也可能避免使用柱子。这一建筑设计特征以及其他一些特点，很有可能是受国王剧团(King's Men)意愿影响的结果。这个剧团大约自1608年以来，冬季一直在黑衣修士隐修院室内演出，因此在建造剧院时将夏季演出的"私人"剧院的一些优点融合到了新的建筑中——更何况戏剧在进行创作时，对场景有一定的要求。然而，霍拉(Hollar)所画的当代著名的剧院设计图仅仅表明，顶端的阁楼扩大了整个剧场的宽度。

上图：保护玫瑰剧院地基运动领导人之一，佩吉·阿什克罗夫特(Peggy Ashcroft)正在挖掘现场休息。1989年建设新办公大楼时，发现了这个遗址，第一次证实了我们关于伊丽莎白时代公共剧院的地面设计的假设。

右图：天鹅剧院等比例构图，根据荷兰游客约翰内斯·德·维特的速写绘制，以前为现存当代惟一一种剧院内部设置的证据。


机械室
天堂(机械室下方)
化装间墙壁
内舞台?
阁楼
圣座
天鹅剧院



尼古拉斯·希利亚德(Nicholas Hilliard)为伊丽莎白女王所作弹奏鲁特琴时的小画像。这是一幅很有个性的肖像画，创作时间可能是1580年，其非同凡响之处在于，(如同第36页上图中其父亲的肖像画)画中所表现的是都铎君主演奏乐器的姿态像表现出的两重含义：一是女王精湛的音乐技巧；二是她将和谐带给全国"人民"的能力。这种意义同时代的人一眼便能够看得出来，因为那个时代的人不仅对戏剧中有意识使用的语言和视觉意象很敏感，同时对绘画的象征意义也很有领悟力。

东方去！》(*Eastward Ho!*)——因在剧中诋毁国王的苏格兰民族(讽刺其臭名昭著的卖官鬻爵行为)，再获牢狱之灾。但是，琼森很快又得到王室的垂青，在詹姆斯王统治时期能够长期靠为宫廷创作假面剧而满足其胃口，过上更好(而且更有地位)的生活。

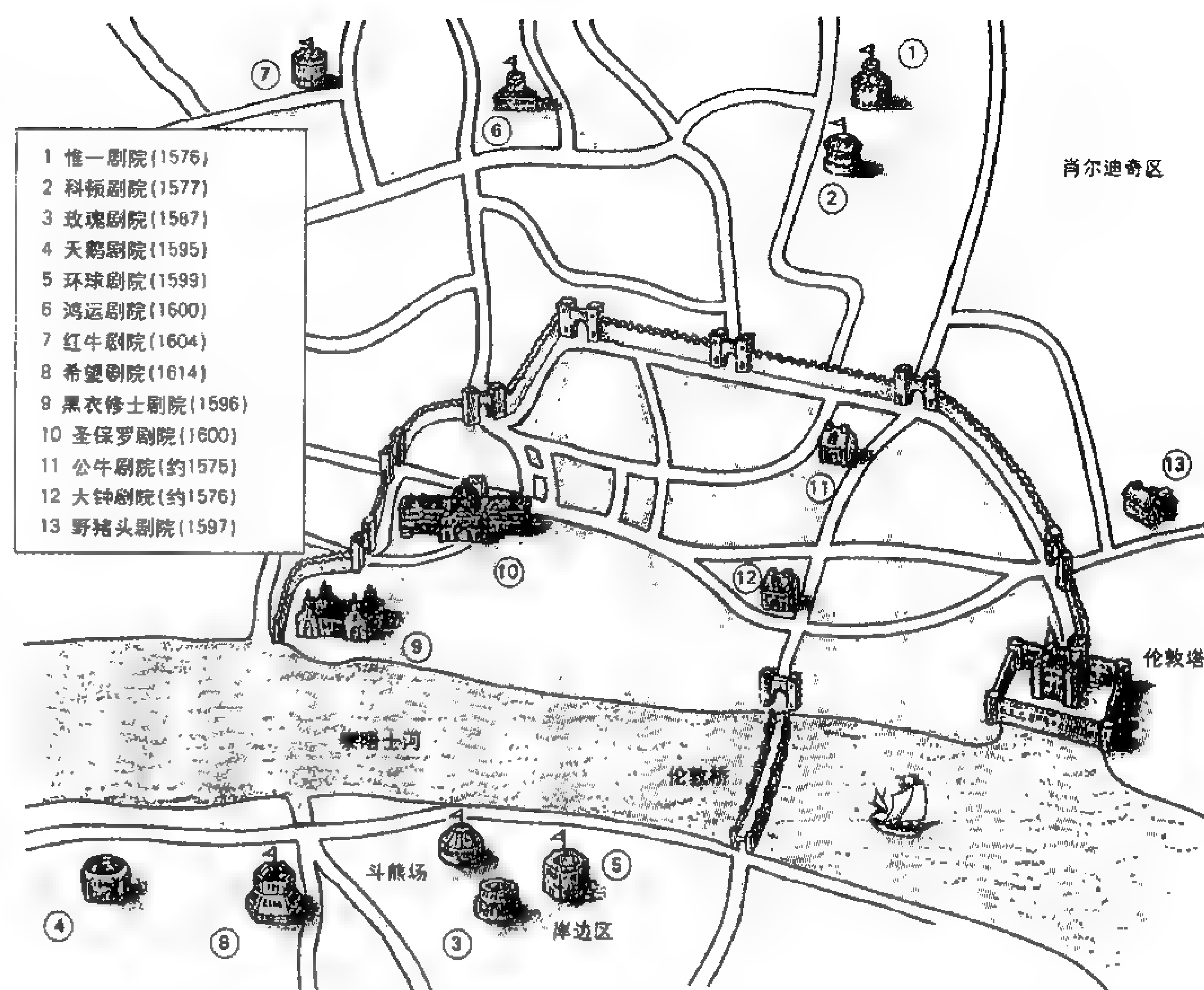
一位完美女演员的去世

年迈的伊丽莎白女王统治后期，她自己的狂欢活动在宫廷中继续了下来，并于1601年，在占地面积广大的怀特豪尔宫(Palace of Whitehall)的宴会厅(Banqueting Hall)这个重要场所里最终建起了永久性舞台。但是，自16世纪90年代以来，女王自己的剧团正处于最后衰落时期，演出的戏剧大都是从伦敦其他一些著名剧团引进的——尽管1601年重新组建的儿童剧团得以起用，但自1594年至1600年，几乎完全是从海军大臣剧团和宫廷大臣剧团引进剧目。

多年来，宫廷中的演出季节几乎没有延续到超过主显节之夜，但是1603年，宫廷大臣剧团在2月2日、海军大臣剧团则在3月6日最后应诏在宫廷中演出。不足三周后，年迈的女王与世长辞——一位完美的女演员在生命的最后一刻，向临终床边的大臣观众发布命令，直到最后才上演了最后一个戏剧情节，以极其低沉的声音，向继承人祝福。此前五年间，圣诞节期间，宫廷中平均仅上演6部戏剧，而在女王登基后第一个演出季节，则上演了16部戏剧。

第六章　詹姆斯时代的戏剧　1603年至1625年

詹姆斯一世和对长久期待的王朝和平过渡而心存感激的人民之间的蜜月，虽然极其短暂，但是在新国王统治最初的几年里，整个民族的气氛仍然发生了显著的变化。重要的是，由于她的幸运、长寿，伊丽莎白成为宗教和社会秩序，即社会根基，稳固的化身。莎士比亚创作于她统治晚年的《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的人物尤利西斯(Ulysses)仍然可能宣布自己信仰由“程度、优先次序和位置”(degree, priority, and place)构成的托勒密秩序(Ptolemaic order)，而到1611年，诗人多恩(Donne)则在表现伽利略的宇宙不和谐观，“一切都化成碎片，所有的东西都变化不居”，而韦伯斯特戏剧《白魔》中的反英雄弗拉尼米奥(Flamineo)既没有上天堂，也没有下地狱，而仅仅是在“研究长久的沉寂”。



伊丽莎白时代和詹姆斯时代伦敦的重要剧院和娱乐场所大都分布在城墙高筑的古城区周围，市内则只有客栈庭院式剧院和私人剧院。所标注的时间是剧院建造（或者改建）的年份，当然并非所有的剧院在任何时间都有演出。

当然，(目前仍有批评家认为)尤利西斯并非莎士比亚的政治代言人，而是戏剧中的一个人物：其言辞不仅与其他人产生对立，而且与自己后来的行为发生冲突。他自己行为中所表现出来的近乎存在主义的自我意识——马尔菲(Malfi)女公爵面对死亡抗争所表现出来的一种更为积极的自我意识，与韦伯斯特戏剧中的人物弗拉尼米奥的虚无主义形成鲜明的对照。然而，仅仅十年前，戏剧所表现的却是共同的信念和恐惧，即形成中的民族意识。例如，莎士比亚的历史系列剧所表现的就是这一主题。相反，现在戏剧中所表现的则是个体主义的胜利，失败的痛苦需要自己孤独地去承受，集体主义精神，甚至信仰没有丝毫减轻失败的痛苦。

詹姆斯时代的悲剧往往都是以意大利宫廷为背景，这从一个方面来讲，显然是蓄意使用其观众的偏见，来反对天主教教义，以及实现马基雅弗利式的(Machiavellian[①])政治阴谋。但是，戏剧中还涉及猖獗的腐败问题，但是很难和英国官场的情况划等号。这既与性格有关，也与政策有关。伊丽莎白女王处事谨小慎微、生活极其节减，而詹姆斯国王则肆无忌惮、生活铺张；前者视贞洁如生命，而后者则放浪形骸、恬不知耻；前者从不轻易给演员庇护，对授予荣誉谨慎得近乎吝啬，而后者则不仅在喜欢的演员身上挥金如土，而且靠出卖骑士头衔来赚取资金，满足其奢华的趣味——骑士头衔贬值后，甚至靠出售制造出来的准男爵爵位来快速聚敛钱财。

由此产生了明显的气氛的变化。如果说伊丽莎白深思熟虑的犹疑不决曾阻碍了变革的话，詹姆斯的自以为是和无能现在则使之如火如荼，即使在他做出理智的行为时，如与西班牙求和，亦表现出这一特点。本来与西

①全名为“Niccolò Machiavelli”，意大利政治思想家、历史学家、作家，认为为了达到政治目的，可以不择手段。——译注

班牙达成和平，消取了两个国家之间的敌对，乃利国利民的外交政策，但却引起了国内民怨沸腾。

詹姆斯刚刚执政，英国就爆发了严重的瘟疫，伦敦死亡人数大约为3万人，1603年，自3月开始，在戏剧演出的黄金时间剧院关闭。此绝非吉祥之兆。在这种情况下，一些重要的剧团因其实力雄厚，基本上能安然度过艰难的时期——但大都改换了名号，因为詹姆斯执政两个月后，强令所有剧团都要取得皇室的庇护，而非仅仅是贵族的庇护。

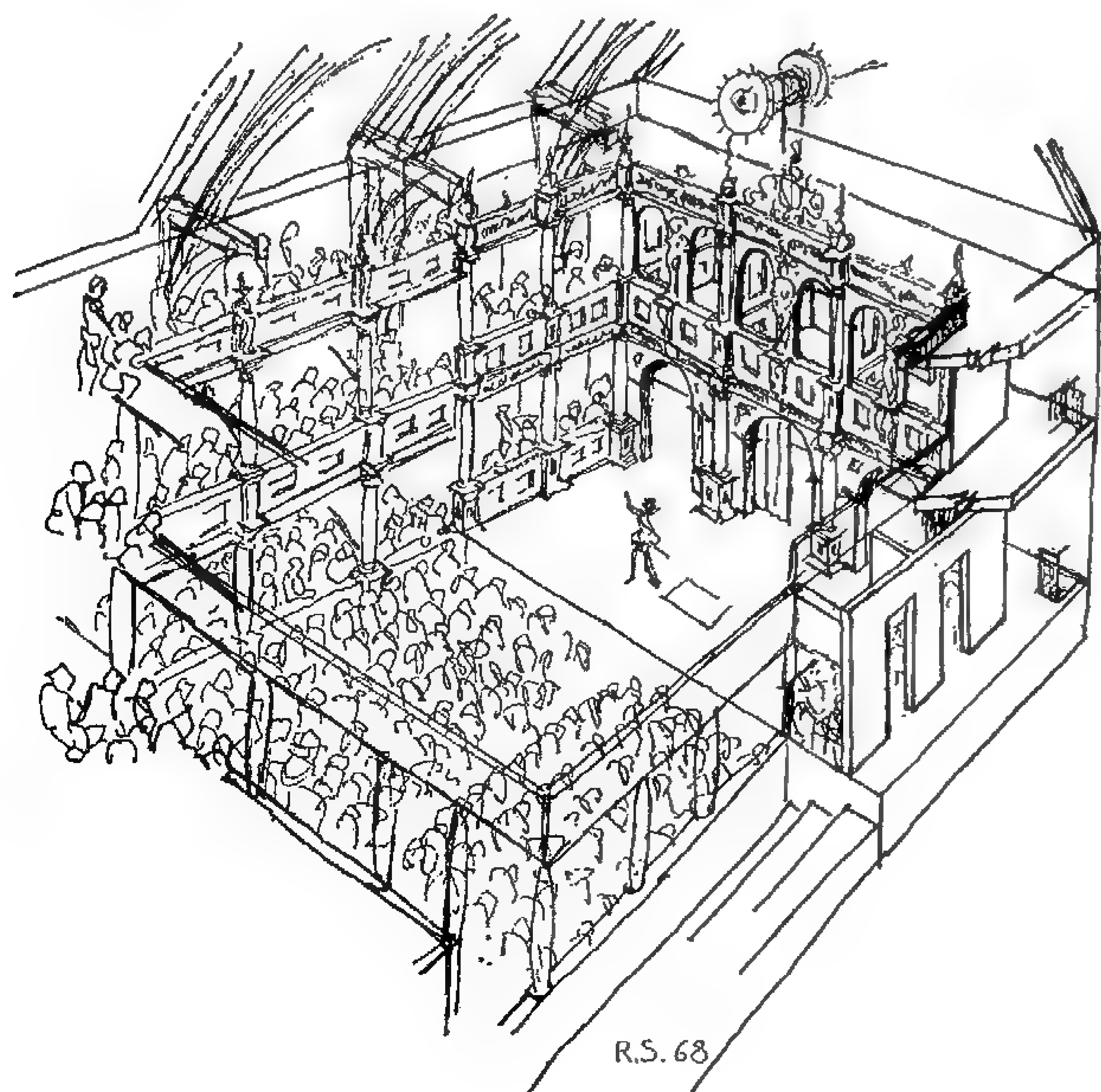
演员及其庇护人

詹姆斯将宫廷大臣剧团置于其保护之下，更名为国王剧团——承认其至高无上的象征，而安妮王后(Queen Anne)，詹姆斯长期以来一直忍受疾病折磨的妻子，则用自己的名字来命名伍斯特剧团。海军大臣剧团则受到王位继承人亨利王子的庇护。后来，王子不幸于1612年早逝，剧团被纳入巴拉丁选帝侯(Elector Palatine)保护之下，他后来和詹姆斯之女伊丽莎白公主订了婚。此前大约一年，伊丽莎白公主曾将一个以前经常在外省演出、刚刚在宫廷崭露头角的剧团置于其保护之下，伦敦出现了第四家剧团，即1610年丑角戏剧家威廉·罗利(William Rowley)所领导的剧团。剧团曾一度被命名为约克公爵剧团(the Duke of York's Men)，詹姆斯国王的次子成为王位继承人之后，受到查尔斯王子的庇护。

儿童演员在一定时期内仍然受到观众的喜爱，但是所谓小教堂儿童剧团团长纳撒尼尔·贾尔斯(Nathaniel Giles)诱拐儿童案以及涉及国王个人和政治劣迹的一系列讽刺剧的出台，导致了女王游艺部儿童剧团(the Children of the Queen's Revels,其前身是贾尔斯的剧团)失去皇家庇护(第一个失去皇家庇护的剧团)，之后于1608年放弃租用黑衣修士隐修院，至此保罗儿童剧团的演出亦告终止。

尽管1609年在新改造成的白衣修士剧院恢复演出的一个剧团重新得到王室垂青，但是演员现已接近成年：确实，其领衔“儿童”演员，琼森的门生内森·菲尔德(Nathan Field)已经22岁，在当时已远近闻名，既是一位重要的演员，也是一位胜任的戏剧家。1613年，剧团其余成员加盟在伦敦新组建的伊丽莎白公主剧团(Lady Elizabeth's Men)，即将进入亨斯洛新建的希望剧院演出。但是，1616年，菲尔德离开该剧团，加盟了国王剧团，出演更有地位的角色。

当然，此时国王剧团已将黑衣修士剧院作为其冬季的大本营，其竞争对手也期望能在类似的“室内剧院”里演出。因此，尽管1614年希望剧院开张，环球剧院和鸿运剧院重建，但是新剧院的建筑设计越来越向“私人”住宅方向发展。科克皮特剧院(Cockpit)，后改名为更著名的凤凰剧院(Phoenix)，在学徒暴乱的废墟上建设起来，但这是詹姆斯在位期间所建的惟一一所室内剧院。剧院的主人为克里斯托弗·比斯顿(Christopher Beeston)，当



理查德·萨瑟恩仿制的黑衣修士剧院的内部设置，剧院建于1596年，是专门为詹姆斯·伯比奇所建，但是在大约1609年国王剧团最终取得所有权之前，一直为儿童演员占用。舞台高出前边的正厅后座两边为包厢。厅堂两边和后边还有几排包厢。图中没有画出可能影响包厢内观众视线的枝形烛台——因此，正厅后座可能是剧院的最佳观看位置。请注意挂着帷幕的“发现空间”——这里也是制造飞跃效果的升降装置。



威廉·阿拉巴斯特(William Alabaster)的悲剧《罗克亚娜》(*Roxana*)1632年版标题页插图的情节。与黑衣修士剧院的舞台不同(见左边插图)，这里的舞台显然是半多边形的、台前端有栏杆环绕，观众从后廊台的包厢中向下观看演出。廊台下则是幕布，似乎遮挡住整个舞台。尽管明显不成比例，而且给人以不够完善的感觉，其基本形式则是典型斗鸡场的“方形中叠套的八角形”——伊尼戈·琼斯将宫廷斗鸡场进行改造时保留下来的一种形状(这样将观众的注意力集中到国王的身上而非演员的身上)，参见第74页插图。

时形成中的一位重要的实业家。剧院于1616年正式开业，在此演出的是安妮王后剧团。

科克皮特剧院是特鲁里街(Drury Lane)上众多剧院中的第一个，可能是按照伊尼戈·琼斯(Inigo Jones)的设计建造的(但没有署名)：当然，剧院设计中的半圆形厅堂表明，剧院可能是根据斗鸡场改造而成的。国王逝世数年后，索尔兹伯里厅(the Salisbury Court)建成，这是内战前开业的最后一家重要室内剧院。这个剧院虽然已衰败不堪，但是到复辟时期一直存在，重建后更名为多西特剧院(the Dorset Garden)。

私人剧院的内部设置

一种已被接受的观点认为，伊丽莎白时代的观众具有相同的社会背景和趣味，他们在相同的场所观看戏剧表演，对同一出戏的感受和反应大致相同(尽管所获得的安慰不尽相同)。但是，最近这一观点受到质疑。然而，在伦敦这样一座人口相对较少(200,000人)的城市中，平均可容纳3000人的公共剧院因能满足广大一般观众的需求，其重要作用不可避免地凸显出来。私人剧院因容量有限，如黑衣修士剧院仅可容纳不足600人，入场价格不菲，这既是一种经济的需要，也是一种社会威慑，高昂的价格使一般人望而却步。

在两层或者三层的顶层楼座上，即使最便宜的票，也要六便士，而在正厅后座上与其他人共坐一条板凳的话，则需要再加一个先令。如另加六便士，即可单独租用一条凳子，无论是俊男还是靓女(他们来剧院的目的与其说是来看戏，倒不如说是来亮相的)都围坐在舞台边上——尽管根据传说，这在公共剧院中是不容许的。关于剧院的内部设置，现在至少有三种插图，左边所复制的是其中之一。从图中可以看出，舞台周围有低矮的栏杆环绕，两边的包厢高耸在舞台之上，而这里所谓的“发现空间”比公共剧院中相同的区域更具有实用性。它穿过舞台中央的双扇门，通向后台。后台两边各有一门，“上边”则是实用的阳台。

黑衣修士剧院里至少还有装有百叶窗帘的窗户，演出中可以采用自然照明，也可以采用人工照明。但是，凤凰剧院的窗户似乎是用以为观众席而非舞台提供照明，而在白厅的宴会厅里(伊尼戈·琼斯设计的供宫廷演出的场所，1622年开业)，底层的窗户在戏剧演出期间都是用木板封起来的，这是已为人所知的事实。因此，蜡烛的光亮尽管按照现代人的标准暗淡了一些，但在当时却是通常使用的照明器具。但是，低悬的烛台则肯定会影响楼座观众的视线——这可能就是为什么正厅后座是剧院中最佳位置的原因。

在公共剧院中，只有环球剧院尚能吸引一些社会上流来观看演出——尽管贵族们在整个夏天大部分时间里都不在城中，律师学院的学生也都放假了。尤其是红牛剧院和希望剧院，两者都因过分嘈杂而闻名，而且因为票价低廉而受到嘲弄——实际上，价格低廉仅仅表明观众对旧伊丽莎白戏剧的喜爱程度。

“小圈子”观众将私家剧院变成自己的剧院，具有更“高雅的”趣味。但是，自詹姆斯统治早期起，公共剧院一直在蚕食私家剧院的领地。因此，1606年，国王剧团上演了一出原本为儿童剧团创作的戏剧，即约翰·马斯顿的《愤世者》，声称这是对儿童剧团“盗窃”公共剧院剧本(可能是《西班牙悲剧》，但是令人感到不可思议的是，这出戏可以说是最老式的)的报复。无论如何，正如《哈姆莱特》一剧的演员所证实的，成人演员有充分

詹姆斯时代的丑角演员与喜剧风格



罗伯特·阿尔明(1615)。

新世纪伊始，罗伯特·阿尔明(Robert Armin)取代了威尔·肯普，成为国王剧团新任丑角演员。莎士比亚曾为前者创造过更发人深思的，有时甚至更阴郁孤僻的丑角角色，如《皆大欢喜》、《第十二夜》和《终成眷属》(All's Well)。而且阿尔明的气质显然更适合表演《李尔王》之类变异的悲剧，相反塔尔顿和肯普平易近人、临场发挥的才能则是不合时宜的。

但是，其中也有某种缺憾：老一代丑角演员替观众说话和与观众说话的方式，是阿尔明所未尝试过的，尽管他对丑角艺术的发展历史有兴趣。相反，他只是作家的附庸，而且往往是喜剧团队的一分子——如戏剧事业早期在莎士比亚戏剧《第十二夜》中扮演的菲斯脱(Feste)与贝尔区(Belch)和埃求启克(Aguecheek)以及晚期在《暴风雨》中扮演的卡列班(Caliban)与斯蒂番诺(Stephano)和屈林鸠罗(Trinculo)。

但是，正如一位戏剧权威所断言的，这并非是"靠扮演某一类人物发迹的旧式丑角"让位于"演技精湛、多





上面两幅木版画所描绘的是两位喜剧人物——事实上，是早期的兼角演员[1]，取材于1602年根据亨斯洛戏剧改编而成的一出历史道德喜剧。从图中可以看出，诺巴底(Nobody[2])的服装与其他地方约翰·格林扮演同一角色的图画很相似，因此图中正确显示出当时喜剧服装的样子。值得注意的是两图中具有丑角特点的帽子。

(1)即一人在剧中扮演两个或两个以上角色。——译注

(2)意思是无名小卒。——译注

理由痛恨儿童演员。

约翰·韦伯斯特也为在环球剧院上演的《愤世者》提供了部分素材，并为该剧做了充满"地方色彩"的前言，阐述了私人剧院与公共剧院中戏剧演出实践的差异。的确，韦伯斯特的"论辩"很有必要，因为为儿童剧团创作的戏剧一般来说都比较短，这样可以在戏剧开始前和幕间加上一段音乐节目——这些音乐节目使人们联想起儿童演员的本来身份，即唱诗班男童。正如前言所言，这种音乐节目在公共剧院中"并非是为人们接受的传统"。

《愤世者》新古典戏剧的五幕结构，将它与为进入室内前的成人剧团创作的戏剧，区分开来：的确，莎士比亚戏剧中已成为传统的许多分幕方式，仅仅是为了方便标记而已，是18世纪的编辑对作家作品进行整理留下的痕迹。至于在公共剧院演出中幕间是否有间歇以及在何处间歇，我们现在尚不得而知，而且尽管从流传下来的戏剧文本显然可以看出，"场"作为戏剧单位要比"幕"的划分更为重要。场没有序号，其结束一般是以舞台说明中的"退场"为标记，意思是舞台上全部清场。

作为一部在小教堂中演出的戏剧，《愤世者》原始的四开本文本中，幕和场不仅都编了序号，而且场次划分所遵循的是私人剧院戏剧演出的传统(如本·琼森为了使戏剧更具有新古典主义的权威性，也是这样做的)。根

才多艺的性格演员”的问题，而是可以这样说，托尼·汉考克(Tony Hancock)比亚历克·吉尼斯(Alec Guinness)更“老派”一些，或者不如后者“老练”；事实上，两个演员相比较，孰高孰低，本无法定论，只能说两者各异，各有千秋而已。

詹姆斯时代不仅在继续造就阿尔明式的多才多艺的喜剧演员，同时也在造就肯普式的喜剧性格演员，如安妮王后剧团的丑角托马斯·格林(Thomas Greene)。1606年，剧团进驻红牛剧场，海伍德是“驻团诗人”。但是，使格林走红的却是剧团另外一位演员兼剧作家约翰·库克(John Cooke)1611年的一部戏剧，格林在本剧中时兴的话“你也如此”(Tu quoque)后来成为戏剧的标题。格林在该戏中的角色巴布尔(Bubble)对丑角的才能完全不屑一顾，这是当时的时代特征。另外一个著名丑角是威廉·罗利(William Rowley)，其戏剧生涯可能也始于安妮女王剧团，但是1609年却加盟了后来的查尔斯王子剧团，一直供职到1623年攀上国王剧团这根高枝。罗利也是一位多产的剧作家，常与同时代的剧作家合作，从事戏剧创作。

但是，在其独立创作的戏剧之一，悲剧《贪色一场空》(All's Lost by Lust)中，他自己的角色只是简单地命名为“肥胖的丑角”，这显然是恰如其分的自我写照。在合作创作的戏剧中，他创作的部分中包括自己演丑角的那些场次，例如，在1621年根据当时刚刚发生的女巫审判案与德克尔和福特合著的《埃德蒙顿的巫婆》(The Witch of Edmonton)中，他为自己写了卡迪·班克斯(Cuddy Banks)这一小丑角色。但是，罗利最有名的合作之作则是与托马斯·米德尔顿(Thomas Middleton)合著的《傻子》(Changeling)(1622)。剧中，他不仅在次要情节中为自己写了一些场景，而且对全剧进行了润色，在这出当时最感人的悲剧之一中，他自己创作的部分与合作者的创作珠联璧合，水乳交融。



约翰·库克所著以“Tu quoque”为标题的一出戏剧的标题页。

据这种方法，在《愤世者》中，凡是重要人物交替的地方，即为新场次的开始。因此，本剧第一幕中至少有八场之多，尽管全幕中只有两次清场，没有明显的地点更换，情节中也没有其他停顿之处。

强调这种传统上的差异，并非仅仅是编目者的迂腐，因为这与演员处理戏剧中动作的单位紧密相关——典型的莎士比亚戏剧中的“场”强调的是故事的“发展”(和故事发生的地点)，而琼森戏剧中的“场”所强调的则是喜剧动作的集中体现和更具有静态特征的“人物”展示。詹姆斯时代观众可能更习惯于观看“人物”的表演以及琼森、马斯顿或者韦伯斯特呈现人物的方式，却不那么喜欢莎士比亚(和伯比奇)新的“人物表现”方式。

“人物”的本性

例如，在图儿纳(Tourneur)的《复仇者的悲剧》(*The Revenger's Tragedy*)开场片段中，公爵与家人在游行的队伍中，昂首阔步走过舞台，而复仇者文迪斯(Vendice，模仿哈姆莱特，手执死亡象征——骷髅)则在向观众独白(一种得天独厚的交流方式)，一般认为他是在倾诉内心的真情实感。但是，他同时也在创立一种戏剧人物的传统，这出戏是按照这一传统发展的，因此文迪斯宣布其敌手为“四位优秀人物”时，并非是对他们德行

扮演漂亮的女性角色

丑角具有演员和人物类型双重身份，但这并非是丑角所独有的。伊丽莎白时代和詹姆斯时代戏剧人物安排传统中最令人难以理解的是，戏剧表演中没有女演员来扮演戏剧中无数具有挑战性的女性角色。这些角色在戏剧中戏份很重，这与多数女性在社会中卑躬屈膝的低下地位完全不相称。可惜的是，我们对男演员（无论是成熟的成年演员还是儿童演员）如何来表演纷繁多样的女性角色，所知甚少——如莎士比亚戏剧中贞洁的伊莎贝尔（Isabella）、温顺的克瑞西达和成熟聪明的克莉奥佩屈拉（Cleopatra），海伍德戏剧《西方美丽的少女》中恃强凌弱的贝丝·布里奇斯（Bess Bridges），约翰·韦伯斯特《白魔》中精明、性感但令人捉摸不透的维多利亚（Vittoria）以及米德尔顿和罗利合著的《傻瓜》中冷漠邪恶的比阿特丽斯－乔安娜（Beatice-Joanna）。

一些女权主义批评家对当代女演员是否应该承担男性剧作家为男演员创造的角色，提出了质疑，而且即使有人认为女演员应该扮演这些角色（在实践中她们也是这样做的），我们仍然需要问：我们知道这些角色是为男性创造的，这会对她们演出以及我们的反应产生何种影响呢？詹姆斯时代的人，正如我们所看到的，已习惯于这种戏剧身份的模糊性。但是，在何种程度上、在哪些戏剧中观众通过戏剧自我意识的培养，来对儿童的演出技巧做出反应呢？在何种程度上、在哪些戏剧中通过接受舞台传统，来对“真正”女性人物做出反应呢？

例如，在莎士比亚戏剧《皆大欢喜》中，扮演罗瑟琳（Rosalind）的儿童演员将“她自己”假扮为盖尼密（Ganymede），后来又男扮女装，演练向她的恋人求爱的技巧（恋人并没有认出他来，传统上即如此，而且也是必要的）。在此情况下，上述两种反应以何种方式为复杂、无男女区别的多重服饰所改变呢？剧作家和演员靠什么手段来控制如此多的可能性呢？



一部时事剧标题页上的木版画，表现出没有女演员的戏剧中男扮女装的另外一种样式，即由男性扮演男性化的女性。

的讽刺，而是说他们是各自人物类型的典范——例如，年老的通奸者、淫荡的继承人、精明的继母和恶棍。

即使是莎士比亚也希望其戏剧中的恶棍人物，如《无事生非》中的唐·约翰(Don John)和《李尔王》中的爱特门(Edmund)，按照他们“非自然”(或者说“过分自然”、本能的自私)的方式行动：多数戏剧家所追求的目标并非是捕捉个性，而是彰显其典型性。同文迪斯或者琼森《炼金术士》中的人物伊壁鸠·马蒙(Epicure Mammon)一样，詹姆斯时代戏剧中的许多人物甚至在其名字中就已反映出这一点——这一传统一直持续到19世纪自然主义时期。

詹姆斯时代戏剧中的典型人物类型之一是，悲剧和喜剧中都经常出现的愤世者——一位泛化了的戏剧忧郁人物，其病痛(更确切地说是“抑郁症”)是那个时代的流行病。《皆大欢喜》中的贾克斯(Jaques)染上了一种喜剧忧郁症，《第十二夜》中的马伏里奥(Malvolio)用自己清教徒式的自尊，使这种病态增色，而《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的瑟息替斯(Thersites)则在当时最无法归类的一部戏中，对纵欲和战争进行鞭挞。更有典型意义的是，詹姆斯时代的愤世者，如《复仇者的悲剧》中的文迪斯和《白魔》中的弗拉米尼奥(Flamineo)，是宫廷的食客，他们或许出身贵族，但家道已败落：生性高傲，绅士风度十足，却游手好闲，穷困潦倒、没有正式的工作。

然而，马斯顿的《愤世者》中马列沃尔(Malevole)的忧郁是一种伪装，其行为像哈姆莱特古怪的性情一样，是对他鞭挞社会这一“现实”的掩饰。曾戴着面具扮演愤世者哈姆莱特的理查德·伯比奇，在国王剧团中担纲

琼森的贡献：假面剧、反假面剧、布景、马上比武

琼森的非同凡响之处在于，他不仅肯定了戏剧作为一种文学形式的价值和戏剧创作作为一种职业的尊严，同时他还有充分运用各种戏剧表演手段的卓越能力。有的作家，如乔治·查普曼(George Chapman)，靠翻译经典作品来赚取一些额外收入；也有些作家，如德克尔，靠写宣传册来补充收入的不足。但是，没有一个作家将一生如此多的时间投入到"变化无常"的戏剧事业上——在实际上是由他重新赋予新的生命的宫廷假面剧上的投入尤多。琼森与同他积怨日深的机械师和设计师伊尼戈·琼斯合作，对(就连生活严肃拘谨的约翰·弥尔顿都不予排斥的)宫廷假面舞进行了改造，使之由随意场合的化装舞蹈，变成对君主或者其他贵族保护人精心制作的寓言式或者神话式的赞美。

宫廷假面剧融诗歌、音乐、舞蹈、哑剧和美丽的舞台布景于一体，是聚会时贵族集体参与的一种娱乐形式，尽管从根本上讲，是一种应景之剧，但将它引入有舞台台口和台前幕布的英国剧院中，却有着深远的重要意义。琼斯发明了一种奇妙的机械装置，置于台口幕布的后边，并用这种装置来制造各种景色，如山脉、城堡、海洋等，也可以用这种装置来变换景色，所有这一切都是为了制造一种幻觉。正如我们将在下一章中要谈到的，专业剧团的戏剧演出中也使用了一些经过改造了的宫廷演出使用的布景。

1609年2月，《王后假面剧》(The Masque of Queens)在怀特豪尔宫的宴会厅上演，正是在这出戏中，琼森将"反假面剧"引入(或者更有说服力地说，复活了哑剧传统)表演中。所谓"反假面剧"，乃是假面剧的一种怪异的陪衬。在上述戏剧中，其中有十数位来自地狱的丑陋女巫，与来自声誉之宫(the House of Fame)的12位国色天香的美女可能(根据趣味，带有典型的琼森式的歧义)要么形成鲜明的对照，要么具有讽刺地进行了比较。随着时间的推移以及琼森个人关注点的变化，反假面剧的重要性越来越大，也越来越受欢迎，到紧随1640年内战上演的戴夫南特(Davenant)具有划时代意义的《萨尔玛西达·斯柏丽娅》(Salmacida Spolia)，上演的假面剧不下20种。

具有讽刺意味的是，人们一直在责难假面剧，认为它将演员与观众分离开来，因此加速了"戏剧的衰亡"；然而，它同时又将演员与观众紧密地联系了起来，因为不仅多数演员都是宫廷的业余爱好者，而且演员与观众都参与了最后的庆祝舞蹈。更准确地说，观众来自极其有限的社会阶层，将假面剧和类假面剧的成分融合到正常的戏剧中，目的是为了迎合这个小圈子的趣味，这样以来就使戏剧更加脱离"通俗传统"。



伊尼戈·琼斯为露西所画的戏装简笔画，在琼森的《王后假面剧》(1609)一剧中扮演贝德福德(Bedford)伯爵夫人彭蒂西里娅(Penthesilea)。

尽管传统上一般认为莎士比亚是一位通俗作家，但是他后期的戏剧(尤其是《暴风雨》和《亨利八世》)中也包含假面剧或者假面剧的成分，原因可能是作家创作时心里想的是黑衣修士剧院的观众。但是，琼森本人却将喜剧创作与假面剧创作截然区分开来，依靠演员的表演技巧，来表现喜剧的机敏、喜剧性事件的时间安排和出乎意外的幡然醒悟。即使常见的道德或者艺术远见，也不能将琼森的舞台喜剧与假面剧联系起来。因此，1606年上演的假面剧《婚姻礼赞》(Hymenaei)歌颂了弗朗西斯·霍华德(Frances Howard)小姐与埃塞克斯伯爵之间不幸的婚礼，不折不扣地为婚姻唱赞歌，这一切都在三年后创作的喜剧《艾佩可恩》(Epicoene)中淋漓尽致地表现出来[具有讽刺意味的是，时隔四年后，琼森又在1613年圣诞节上演的《马上比武挑战》(A Challenge at Tilt)一剧中，为已与埃塞克斯伯爵离婚的弗朗西斯与国王宠臣罗伯特·卡尔(Robert Carr)的婚姻高唱颂歌]。

许多专业演员(其中大多数都是国王剧团的演员)应诏扮演反假面剧中无趣味的角色，因此1609年上演的琼森的戏剧《王后假面剧》给国王剧团提供了一些额外的工作机会。这个剧团于1606年上演了琼森的《沃尔波内》

(Volpone)，次年上演了他的《炼金术士》。同年，"儿童剧团"[内森·菲尔德(Nathan Field)亦为其成员之一]则在白衣修士剧院上演了琼森的《艾佩可恩》，他们也受益于琼森多方面的才艺，似乎将我们称之为环境戏剧的成分与詹姆斯时代大型市场开市的成分融于一体。

詹姆斯国王勤政的财政大臣索尔兹伯里，是伯利(Burleigh)的儿子，诡计多端，并以罗伯特·塞西尔(Robert Cecil)之名著称，他曾将位于斯特兰德大街(the Strand)南端被国王从名誉扫地的伯利手中没收归公的达勒姆别墅(Durham House)的剧院的一部分，改建为封闭的购物中心，后被称为新交易所(New Exchange)。但是，1609年3月，市场开业，国王首次将它称之为"不列颠的钱包"(Britain's Burse)，而且尽管琼森同标题的娱乐表演节目现已佚失，但据塞西尔家族档案记载，整个建筑被用作"舞台"，戏中的主要人物包括店主、他的学徒工和掌管钥匙的人。琼森和他理所当然的设计者伊尼戈·琼斯两人得到13镑6先令8便士。

然而由于瘟疫爆发，1609年剧院再度被关闭，以慢工出细活著称的琼森有足够的时间来创作他另外一部剧作《艾佩可恩》，同时策划了另外一次皇家娱乐活动。年轻的继承人威尔士王子(只享用了两年的封号)的授爵仪式是用"高围栅"(barriers)来纪念的——严格来说，这是比武中将骑士分离开来的栅栏(fencing)，但是在当时已成为骑士比武的代名词。

在这种不合时宜的事件中，"挑战"是由亨利王子向王国所有的骑士发出的，而且成为复杂寓言的一部分，其中年轻的继承人化名为梅利达斯(Meliadus)，成为神话中里昂乃斯(Lyonesse①)的国王。在《亨利王子高围栅(即骑士比武大会。——译注)的演说》(Speeches at Prince Henry's Barriers)中，琼森继承了亚瑟王这一主题，歌颂和平与温和，据说这是"黄金时代"经典的特征，也是亚瑟王时代，而且依次类推，詹姆斯时代的典型特征。

①神话传说中被淹没的一片土地，据说曾将英格兰西部的康沃尔和英吉利海峡中的锡利群岛连接起来。——译注

马列沃尔这个角色——但是，在韦伯斯特的序幕中，他还"扮演"过一位正在准备扮演失去爵位的公爵阿尔特弗龙(Altofront)，名叫伯比奇的演员，而这位伯爵则化装为愤世者马列沃尔。但是，在戏剧结束时，公爵爵位恢复，而他却在"扮演"由马列沃尔担任的另外一个人物，准备演出戏剧高潮部分的假面剧，演出结束时则又变成名叫伯比奇的演员，祈求观众给予掌声。这种人物的多重性娴熟地运用了前面讨论的詹姆斯时代观众所喜爱的戏剧自我意识，这当然必须在一定程度上在演出风格中反映出来——但是，关于演出风格，除了根据文本能够做出的推测之外，几乎没有什么历史证据。

例如，我们知道，有许多剧作家在作品中经常穿插一些警句或格言之类的言语——通常是那些言简意赅的道德总结，长短不一，或者一行或者是押韵的双行诗句，有时则是从普通书籍中摘录出来的。在印刷本中，这些警句、格言常常用斜体字或者引号标记出来，以示区别。但是，这种标点符号在戏剧表演中是如何以口语或者身体动作表现出来的呢？当然，演员可以走到舞台一边，直接对观众讲话——他近乎是作者的代言人，而且其风格应该明显有别于独白。

正如《复仇者的悲剧》一剧的标题所表明的，文迪斯集复仇者人物类型与愤世者人物类型于一身，因此如果我们不承认哈姆莱特是两种类型的组合(尽管被高度个性化了)，就不能完全理解他这个人物。相比之下，这个时期的多数戏剧人物尽管表现得不那么隐晦，但是都是在名副其实的组合人物类型的基础上加上一点点心理成分创造出来的。

根据当时的戏剧规范，讽刺喜剧讥讽的是那些固有的特点或者矫揉造作的行为表现，而琼森虽然对当代的医学观点并不赞同，却将体现在《艾佩可恩》中乌蒙和莫罗西(Morose)和《巴托罗缪集市》中瓦斯普(Wasp)三个人物身上的这些特征称之为"性情"(humour)。但是，在悲剧中，典型性仍然是人物性格的一个方面——这在奥塞罗身上体现为"固有的"嫉妒，在麦克白(Macbeth)身上则是其勃勃野心，也正如韦伯斯特、米德尔顿和福特(Ford)三位剧作家的作品人物身上体现出来的性需求和对金钱的渴求，所有这些特点都注定了他们的毁灭。

或许我们需要提醒自己，只有在浪漫主义再次兴起之后，人物特有的或者个性化的特征才开始在艺术中比

典型性特征受到更高的重视。后来，心理学赋予完全艺术化的偏爱以半科学的光环。因此，詹姆斯时代绝非自然主义的戏剧人物塑造往往也被错误地认为是“原始的”。

然而，其他一些在“人物和思想浅薄但情节构思巧妙戏剧”时代受到讥讽的传统，如独白和旁白所体现出来的简捷的叙事方式，现在却被作为恰当的戏剧创作技巧，得到广泛接受。有意思的是，任何传统只要经莎士比亚使用，都能为人接受——即使是《一报还一报》(*Measure for Measure*)和《皆大欢喜》中采用的一个女演员在床上秘密代替另外一个女演员，以促成期望的婚姻或者避免不希望达成的婚姻的“床第伎俩”(bed trick)(从来不为男演员注意到的把戏)，也不例外。在米德尔顿和罗利的《傻子》中，需要一场大火才能将强扭在一起的一对拆散。

纵火犯德·弗洛里斯(de Flores)是一个愤世者，他对放荡不羁的比阿特丽斯－乔安娜的欲火，只有在他同意谋杀她勉强同意订婚的男人后，才得到满足。作为成功的象征，他向比阿特丽斯－乔安娜展示了他戴着从尸体上掳掠来的戒指的手指，而被谋杀者的鬼魂最后则以被肢解的身体的形象显现出来。后来，在罗利的辅情节中，一群疯子上台演出了一出怪异的“娱乐戏”，来祝贺比阿特丽斯－乔安娜的第二次婚姻(因此，需要与女佣串通来实施床第伎俩，以掩盖比阿特丽斯－乔安娜并非处女这一事实)。谨慎的批评家对詹姆斯时代悲剧中这种“一味追求轰动效应”的成分，深表惋惜——韦伯斯特戏剧中涂蜡的尸体和订做的棺木(肖的“桂冠蜡像师图索德”(Tussaud laureate①)，成为批评家众矢所指的另一个目标。

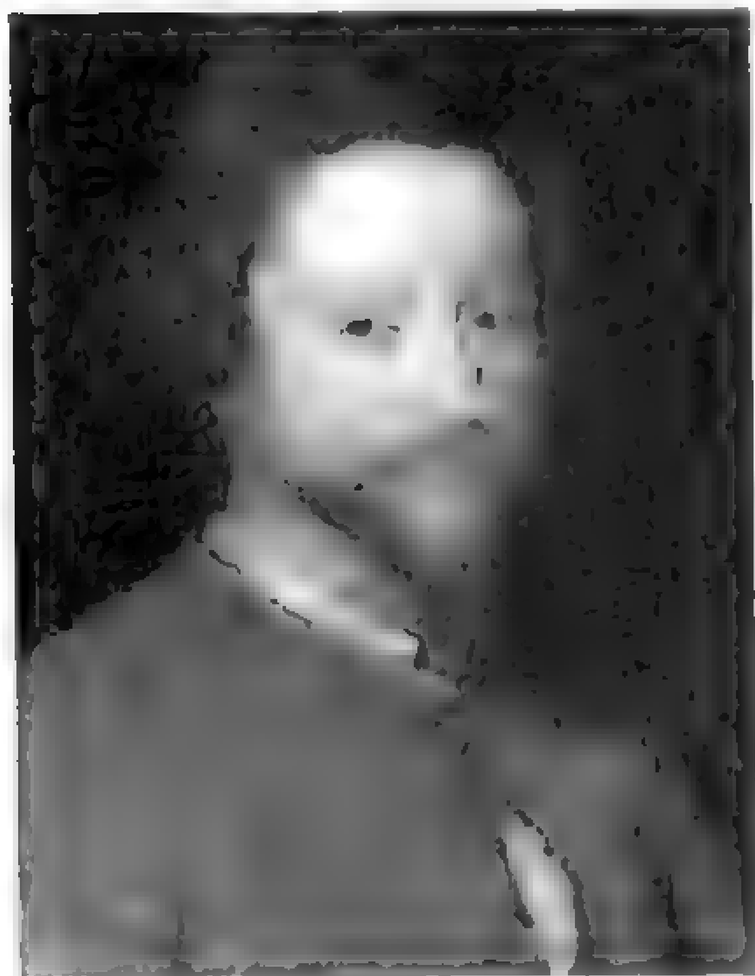
在韦伯斯特的另一出戏《马尔菲的女公爵》(*The Duchess of Malfi*)中，博索拉(Bosola)描述了一位深受疾病折磨的女人，千方百计刮去脸上留下的天花疤痕，他宣称“脸上长着天花疤痕的她好像是刮肉豆蔻的人，而刮去疤痕后，则活脱儿是一只早产的刺猬”。这里，用语言手段将令人毛骨悚然但栩栩如生的形象予以视觉化这一戏剧技巧受到欢迎，这无疑是正确的——但是，将这种形象毫无掩饰地搬上舞台则为人所不齿，是错误的。原因有二：首先，戏剧家创作戏剧当然不仅仅是为了学者编辑出版，而且是为了舞台表演，因此能够凭经验确定这种视觉化的“轰动效应”的相关性和影响。因此，即使是哈姆莱特在舞台上也只是在抚弄弄臣头盖骨的象征物，在是否自杀这个问题上斗争而已。

其次，这是一个与死亡和衰落仅一步之遥的时代。在这个时代，舞台上血迹斑斑的景象，可能由于剧院外大街小巷深受瘟疫之害的人们的痛苦或者挂在伦敦桥下铁钉上引起人怪异幻觉的变节者头颅的景象，而变得微不足道。第一次世界大战给人的影响极其深远，甚至那些一向稳重沉着的牛津剑桥的才子们，也为战壕里的屠杀场面和人性的泯灭的记忆所缠绕，如噩梦般挥之不去，就是在这种背景下，詹姆斯时代戏剧家的作品被重新发现。这是情理之中，不足为怪的。

从粗俗到浪漫

尽管莎士比亚的戏剧《特洛伊洛斯和克瑞西达》甚至可能早一两年预示了那个时代的到来，但是“詹姆斯时代”情感的粗俗在其中却表现得淋漓尽致。此类创作于王朝交替时期的“问题戏剧”被接连推出，表明莎士比亚对个人生活或者对所处的社会的不满，或者说这些伟大的悲剧表现了剧作家个人对某种和解的追求，这种推测已不再是批评界时尚的观点。然而，显而易见，他早已冲破浪漫喜剧的形式，而且自《第十二夜》起，再没有回归到以前的形式，滞后的向对悲喜剧的需求低头亦并非情愿而为之。所谓悲喜剧，即首先确定的严肃甚至悲剧性的基调产生的期待，在后来却被幸福的结局所打破(正如我们在前文中已讨论过的，《愤世者》是早期的例证之一)。

①玛丽·图索德(Marie Tussaud)，瑞士蜡像制模师，伦敦图索德夫人蜡像陈列馆创始人，曾任法国宫廷艺术教师，大革命期间一度被监禁，后移居伦敦。——译注



在詹姆斯时代，约翰·弗莱彻与莎士比亚和琼森并称伦敦“三才子”。他经常与其他人合作从事戏剧创作。在詹姆斯执政的前十年间，他同弗朗西斯·鲍蒙特联袂，开浪漫戏剧和悲喜剧之先河，创作了《菲拉斯特》(*Philaster*)、《少女的悲剧》(*The Maid's Tragedy*) 和《是国王，又不是国王》(*A King and No King*) 等名作，大获成功。莎士比亚退隐之后，与他联手创作了《亨利八世》和《两位高贵的亲戚》(*The Two Noble kinsmen*)，继莎士比亚之后，成为国王剧团驻团诗人。弗莱彻大部分戏剧都是为该团创作的，所以其戏剧都经过精心改编，以适应黑衣修士剧场演出，迎合其观众的趣味，他们对融学识、有节制的情感和温和的激奋于一体的戏剧，情有独钟。鲍蒙特结婚后，他常与菲利普·梅辛杰(Philip Massinger)合作从事戏剧创作，但是《机运》(*The Chances*)(1617) 和《徒劳之举》(*The Wild-Goose Chase*)(1621) 两部戏剧则是他的独立之作，这两部作品的影响超过合作的作品，深得后人称道。

促使莎士比亚结束其戏剧生涯的浪漫剧证明，只要愿意，他能够按照这条路子从事戏剧创作，而且其《冬天的故事》(*The Winter's Tale*)乃是悲喜剧之典范。然而，那时为国王剧团创作悲喜剧的一对搭档鲍蒙特(Beaumont)和弗莱彻(Fletcher)在这部戏以前已抢走所有头彩，而且1610年以后，莎士比亚已有归隐他钟爱的斯特拉特福(Stratford)之意，他当时只想做收拾艺术和经济的残局。鲍蒙特一得到完满婚姻，也就心甘情愿地放弃了戏剧创作，而弗莱彻却在继续从事戏剧创作，甚至一度与莎士比亚合作，但后来他却取而代之，成为国王剧团的“驻团诗人”，一直到1625年瘟疫流行，死于工作中。琼森也在继续从事戏剧创作，直至才思枯竭。有人认为，琼森晚年之所以勉力从事创作，一是因为内心的强迫，一是因为贫困。

琼森、莎士比亚、弗莱彻三人，用约翰·德纳姆1647年的话来说，是当时雄霸剧坛的“三才子”，惟有他们三人的作品被以全集形式出版，获得极高的荣誉。但是，对莎士比亚和(经常与鲍蒙特合作的)弗莱彻而言，这种荣誉的获得乃是身后之事。其编辑们按照琼森1616年监督自己的《全集》出版的先例，编辑了两位作家的作品，受到某些人的讥讽。他们认为，这样的标题只能用于冠名神学、哲学或者自然科学方面博学的著作。

“市民喜剧”的风靡

正如我们在第67页至68页中所描述的，琼森仅一年之内就从事过多种工作，涉及面极其广泛，这使我们联想起下述事实：尽管只有极少数作家既能创作，又能从事戏剧表演，但是除了正常的戏剧表演外，还可以靠其他方式来谋生。尽管假面剧和骑士比武从根本上讲乃是贵族的专利，而其他一些形式的娱乐活动则用以庆祝一些市俗的事件。德克尔、海伍德、韦伯斯特和米德尔顿都曾为伦敦市创作过一些露天历史剧场景和其他一些庆典——如我们所知，剧院一向与伦敦市关系紧张。下页下图中所示是一出露天历史剧的弓门，是为欢迎詹姆斯进入伦敦加冕所建的。

的确，在詹姆斯国王统治早期，所流行的“市井”或者“市民”喜剧，主要是对戏剧中所描写的自鸣得意的商人和爬上社会上层的人的价值观的讽刺。16世纪90年代，讽刺总的来说局限于对古典范例的诗化模仿，但是自从1599年，讽刺诗被官方禁止以来，讽刺逐渐为戏剧采用，成为一种戏剧模式；到1605年，老牌对手或者说棋逢对手的敌人马斯顿和琼森与乔治·查普曼合作，创作了当时最受欢迎的“市井喜剧”《向东方去！》。读者只要将本剧中所描述的伦敦，一个为新暴发户的贪婪和腐败驱使的城市，与德克尔的戏剧《鞋匠的假日》(*The Shoe Maker's Holiday*)(1599)或者是海伍德的戏剧《伦敦四学徒》(*Four Prentices of London*)(1600)中所描述的近乎英雄般的资产阶级和工匠做一对比，就会发现人们的态度在如此短暂的时间内就发生了巨大的转变。

米德尔顿继续在《疯狂的世界》(*A Mad World*)、《我的主人》(*My Masters*)(1606)和《奇普赛德的一个贞洁姑娘》(*A Chaste Maid in Cheapside*)(1611)等作品中，抨击城市居民，但其中也有羡慕甚至还有钟情。至詹姆斯统治末期，剧作家的同情几乎全部给予了资产阶级。大约在1623年《傻子》之后不久创作的《妇女相互



仿亚伯拉罕·范布莱恩伯奇(Abraham van Blyenberch)(约1620)所作的本·琼森(1572～1637)肖像。作为一个自由职业喜剧作家，琼森开创了自己的讽刺、“幽默”的创作风格，并将之发挥到极致，同时为儿童和成人剧团创作；事实上，是他再创造了假面剧及其反假面剧这种戏剧形式，并根据要求创作其他形式的娱乐节目，从骑士比武大会的寓言故事到商场开业庆典节目，涉及面非常广泛。尽管后人都认为他是莎士比亚的竞争对手，但是两人无论是从才能的类型来看，还是从所表现出来的气质来看，都截然不同。琼森是一个地道的伦敦人，其戏剧深深地植根于他居住、酗酒、争吵并终结其一生的伦敦市，虽因中风落下残疾，但一直工作到生命的最后一刻

提防》(*Women Beware of Women*)被称为真正的“市井喜剧”，这不仅因为该剧对市民进行了讽刺，而且因为它表现出市民在强大且喜怒无常的王子面前的软弱。剧中“主人公”利恩修(Leantio)相当于詹姆斯时代的巡回推销员，其悲剧性在于，他所钟爱的女人比安卡(Bianca)不仅社会地位比他高，而且屈服于伯爵的性需求。

在比安卡受到引诱时，她的陪护人却在下棋。在1624年创作的《一局棋》(*A Game at Chess*)中，米德尔顿将剧中的人物装扮成棋盘上的棋子，身着黑白两色剧装，将詹姆斯外交政策的是与非表演了出来。这出独特、令人吃惊的大胆的戏剧之所以能够上演，可能是因为宫廷内部的分歧，即便如此，该剧连续演出九场后，仍被国王下令封杀了(尽管演出受到观众热烈欢迎)。具有讽刺意味的是，该剧是由国王剧团排练演出的，剧团和作者一起被带到枢密院问罪。

戏剧表现出新教教徒对詹姆斯国王统治的强烈不满，因为他在其女婿巴拉丁选帝侯，被天主教军队强迫流放的关键时刻，不能挺身相助，而且最近通过查尔斯王子与西班牙公主联姻，与夙敌西班牙达成危险的联盟。此事之所以能够发生，是与深受人们厌恶的西班牙公使贡多马尔(Gondomar)的鼓励分不开的。《一局棋》中的人物显然是“按照生活中的原型塑造的”。但是，令人诧异的是，查尔斯、国王本人及其工于心计的宠臣白金汉(Buckingham)都扮演棋子的重要角色——棋盘上的白子，但是却仍然违背了所有的礼节与禁忌。

对我而言，如果将该剧看成是早期市俗讽刺剧的实验而非静止的处于萌芽状态的正常喜剧的话，这出戏似乎比许多批评家所做出的判断，有更大的内在兴趣。但是，由于这部戏是在詹姆斯统治后期被搬上舞台的，其艺术价值显然小于其政治意义。原因有二：首先，它表明，在特殊条件下，伦敦拥有一个对政治戏剧非常敏感的大的观众群体；其次，出乎我们的意料，其他戏剧都借助于贵族或者皇家的庇护，与君主的事业紧密联系起来，而《一局棋》则表达了政治对立派的观点，即由清教教徒的意识形态统一起来的对立派的观点。斯图亚特王朝的政治纷繁复杂，很少有简单的时候。最近的研究表明，并非所有的清教教徒都对戏剧抱有仇视态度，戏剧也从来没有一味地反对新教的事业。



1603年至1604年，为欢迎詹姆斯一世入城加冕，在伦敦城建立了凯旋门。上图为斯蒂芬·哈里森(Stephen Harrison)所设计的六幅详图之一。为这种盛大的露天历史剧创作脚本为戏剧家们提供了工作的机会。为詹姆斯加冕典礼创作的是德克尔、米德尔顿和琼森。事实上，琼森“导演”了在弗伦丘奇大街(Fenchurch Street)建立的第一个弓形门的庆典，并撰写了其文字内容，歌颂“不列颠君主”这一主题。弓形门的上方是伦敦全貌雕刻，中间部分为传说中的人物泰晤士长老(Father Thames)、伦敦守护神(the Genius of the City)及其六个女儿的雕像。底下居中壁龛中为迪万·威兹德姆(Divine Wisdom[1])，手中挚着君主的权杖。庆典中共有12位演员，但是只有守护神和泰晤士长老有台词。

[1]意思是至高的智慧。——译注

第七章 查理时代与克伦威尔时代的戏剧 1625年至1660年

1603年，即查理一世的父亲登上王位的那一年，英国爆发严重的瘟疫，这为1625年查理一世登基罩上了一层阴影。尽管当时瘟疫一直在流行，但是在詹姆斯在位期间，禁止戏剧演出的禁令只持续了短暂的一段时间。而现在瘟疫再次卷土重来，而且来势更汹，从而危及到势力弱小的剧团的存亡。1625年，瘟疫流行期间，国王剧团屡受重创，一是痛失其“驻团诗人弗莱彻”；二是剧院遭封，自3月下旬一直持续到次年12月。此时，出于职权的要求，查理将自己庇护的王子剧团转交给国王剧团，主要演员也加盟进去。

查理时代的演员

赫明斯和康德尔与莎士比亚几乎是同时代的演员，两人共同首次编辑出版了莎士比亚的戏剧，此时已开始淡出剧团的事务，剧团的管理逐渐落到约翰·洛因(John Lowin)和约翰·泰勒(John Taylor)手中——前者自1603年以来，一直是剧团坚定的成员之一，擅长演出直率的密友和坚定的愤世者角色，而后者则是剧团的新成员，自1619年天才演员伯比奇辞世后，扮演了他的“系列”角色。

1616年，菲利普·亨斯洛去世，帕尔斯格雷夫剧团元气大伤；1621年，鸿运剧院的一场大火将珍贵的舞台剧本付之一炬，剧团从此一蹶不振(其与海军大臣剧团可追溯到伊丽莎白时代的联合，自此终结)。对他们而言，瘟疫流行时期剧院的关闭，乃是致命的打击。过去一直在克里斯托弗·比斯顿位于特鲁里街的凤凰剧院(即科克皮特剧院)演出的伊丽莎白公主剧团，也面临同样的命运。比斯顿将该剧团解散后，又着手将剧团优秀的演员整合到安妮王后剧团中，组建成以或许是当时最著名的演员理查德·珀金斯(Richard Perkins)为首的新剧团。为此，他曾得到过查理的新娘——亨丽埃塔·玛丽亚(Henrietta Maria)王后数月的保护，当时她正在同忠实的臣民一起度蜜月，因为是法国人，所以受到如此礼遇——其实她只是一个保守国王的保守王后而已。

假如以应诏到宫廷中演出的次数为标准的话，亨丽埃塔王后剧团仅次于国王剧团而继续走红，是除国王剧团外惟一一个得到皇家制服的剧团。但是，后来吞噬一切的瘟疫爆发，剧院被迫长时间关闭，自1636年5月起，至1637年11月止。比斯顿抛弃了这个剧团，组建了由儿童参与的新剧团，后来这个剧团直接被称为“比斯顿儿童剧团”。亨丽埃塔王后剧团从此开始在索尔兹伯里厅演出——索尔兹伯里厅是新建成的室内剧场，建于1629年，位于黑衣修士剧院西邻，舰队大街(Fleet Street)和泰晤士河之间。

第二座鸿运剧院于1625年重新开业，在此演出的是帕尔斯格雷夫剧团的部分演员与伊丽莎白公主剧团的演员重新组合而成的新剧团，后称国王与王后的波希米亚剧团(Bohemia's)。因此，剧团得到这对流亡夫妻的庇护，尽管国王没有兄弟姐



理查德·珀金斯（约1585～1650），第一个在1612年红牛剧院上演的韦伯斯特戏剧《白魔》中扮演弗拉尼米奥的演员，而且由于其对作品“前无古人后无来者的得到普遍认可的独到研究”受到作者的赞赏。1601年，珀金斯加盟伍斯特剧团（后来的安妮王后剧团）；1612年，托马斯（'Tu quoque'）·格林去世后，成为该剧团领衔演员。自1625年以来，他一直效力于女王剧团，在凤凰剧院演出，其朋友海伍德对他在马洛《马耳他的犹太人》一剧中扮演的巴拉巴斯这一角色，推崇备至。

妹般的热情，善良的新教教徒却对他们在异地他乡所面临的困境深表同情。新成立的剧团似乎并没有熬过1629年，那时剧团经理理查德·冈纳尔(Richard Gunnell)跳槽去了国王游艺团——为了索尔兹伯里厅开业成立的一个剧团，剧团对外宣称其目的是为国王剧团培养儿童演员。由于经济拮据，剧团(当时主要是由成年人组成的)在1636年至1637年剧院被封闭后，也随之消失了。

1631年，王位继承人出生，为此成立了一个新的剧团，查理王子剧团。这个剧团曾在索尔兹伯里厅短暂演出过，但后来常在鸿运剧院或者红牛剧院演出，两者都是伦敦市北郊外存留下来的露天剧院。查理王子剧团与一个来历不明的剧团——红牛－国王剧团，交替在这两家剧院演出。由于此时环球剧院是岸边区保存下来的惟一一家剧院，现在在黑衣修士剧院和凤凰剧院的基础上又增添了索尔兹伯里厅，这意味着“私人”室内剧院的数量已赶上室外剧院的数量——尽管“公共”剧院的容量理所当然要大得多，因为室内剧院只是为数量有限的富有顾客演出的场所。

查理时代的观众

人们过去一致认为，在詹姆斯时代，所谓的社会精英阶层都进了私人剧院，伊丽莎白时代一度整齐划一的观众，此时却已进一步分开了层次。这种观点最近受到人们的质疑。事实上，有一位学者坚持认为，在伊丽莎白时代的伦敦，社会“下层”有闲钱和空闲的时间逛剧院的人，少得可怜。但是，如果说戏剧的繁荣需要社会“上层”对戏剧的热情，这无疑是正确的。不过，根据上述观点，国王剧团扎营黑衣修士剧场后，每年夏天仍要回规模更大的环球剧院演出，这恐怕是鲁莽之举——事实上，每年夏天，从事法律行业的人士都在度假，他们是城外最时髦的一个群体。而且，就查理时代而言，现在人们讥讽地说“地位卑微的人”去保留下来的室外剧院看戏，这也未免失之偏颇。

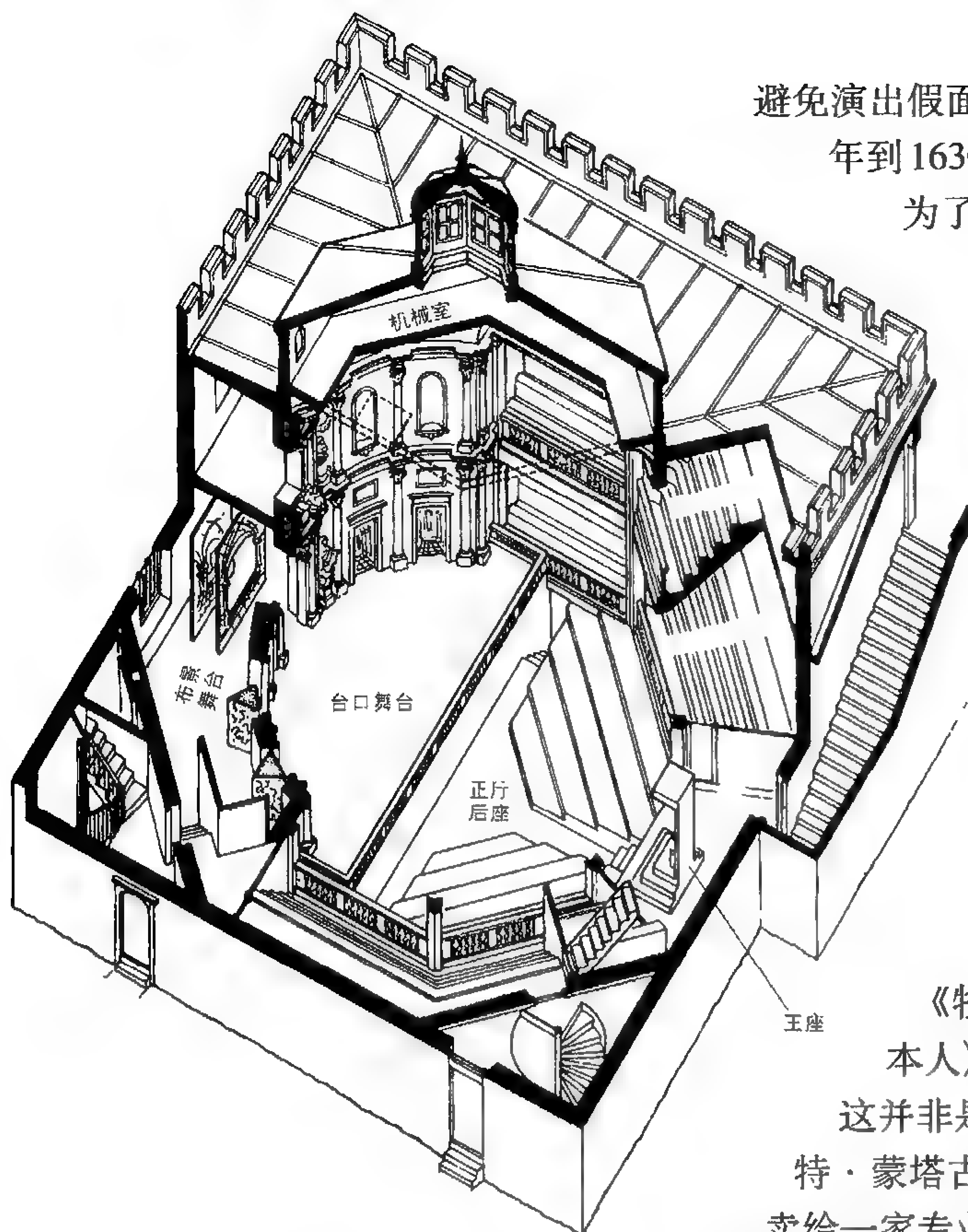
根据我们对公共剧院中演出剧目的极其有限的了解，当时的观众既没有高层次的趣味，显然也并不时尚——他们除了旧纪实戏剧毫无悬念的故事外，仍然对《浮士德》中的魔鬼、《帖木儿》中的战斗，或者《马耳他的犹太人》中马基雅弗利式的阴谋诡计津津乐道，同时也对描述商人和学徒历经磨难最终成功的戏剧大加赞赏。在那些剧院中上演过的流传下来的为数不多的几部新戏剧还表明，当时的观众喜欢“妓院、监狱之类的地方下层生活和流氓地痞行为”。正如戏剧史学家马丁·巴特勒(Martin Butler)所言，即使约翰·柯克(John Kirke)所著《基督教世界七勇士》(*The Seven Champions of Christendom*)(1638年)之类的“历险故事中，也充满了奇观、魔鬼和魔法”。

当时一些作者对这些剧院随意做出否定的论断，对此我们不能仅看其表面意思，因为他们所关心的其实并非是剧院过时的趣味，而是当时流行的政治思潮。由于通俗小报和政治宣传册为表达民众的不满，提供了越来越多的渠道，顽强生存的通俗剧院开始将这些内容搬上舞台。但是，尽管公共剧院提出的抗议并非是最激进的，以戏剧的手段对政府提出批评也并非是剧院一家所为。1629年以后的情形尤其如此。当时查理开始尝试长达11年的给他带来厄运的个人独裁统治，剧院成为表达可能不受议会左右的对立意见的众多公共论坛之一。

宫廷中的戏剧活动

关于内战前大约十年间戏剧日益增强的政治化趋势，我们将在本章后边的章节中详细论述。但是，政府当然在伦敦的“第三剧院”中已经有了自己的戏剧喉舌，用来传达查理宫廷的声音。1619年，其父亲的怀特豪尔宴会厅毁于一场大火，伊尼戈·琼斯马上拿出在数月之内重建宴会厅的设计方案，至1622年，已投入正常使用。但是，1635年由于安装用鲁本斯(Rubens[①])绘画作装饰的格子天花板，演出移至隔壁同样大小的临时厅内，以

①佛兰德斯著名画家，巴罗克艺术的代表人物，在欧洲艺术史上有巨大影响，所画女性多体态丰满。——译注



理查德·利克罗夫特根据现存伊尼戈·琼斯的设计图，重新构建的宫廷科克皮特剧院。剧院建于1629年至1630年（命名为科克皮特剧院，以区别于特鲁里街上的比斯顿剧院），其设计比琼斯的新宴会厅更适合于每年大约二十次的专业剧团演出。剧院中，国王头戴王冠，坐在专门为他建立的小舞台上，直接面对舞台上的演员，座位安排错落有致，以避免观众直接背向皇家观众。

避免演出假面剧必需的无数火炬和蜡烛烟熏火燎，毁坏名画。1629年到1630年，伊尼戈还建造了“宫廷科克皮特剧院”，主要是为了接待来访的专业演员（插图与文字描述见左图）。

后来不久，亨丽埃塔·玛丽亚王后对王宫内的戏剧演出活动产生了重要影响。起初，她对将乡下人的天真以奇怪的方式理想化的田园牧歌风格的戏剧情有独钟。在英国戏剧中，弗莱彻的《忠实的牧羊女》(*The Faithful Shepherdess*)(约1608)是此类戏剧早期的典范。亨利埃塔王后第一次在宫廷中过圣诞节时，上演了法国乡村剧《勒阿藤尼斯》(*L'Arténice*)，她冲破传统的束缚，要求女侍臣(其存在一般是为了装点门面，举止庄重肃穆)扮演说话的角色，更有甚者，她甚至劝她们扮演长胡子的男性角色。

1632年，王后聘请国王剧团的约瑟夫·泰勒(Joseph Taylor)培训另外一部长达七小时的乡村剧《牧童的天堂》(*The Shepherd's Paradise*)的演员(和她本人)。泰勒为此得到100英镑报酬，对一个一般演员而言，这并非是用慷慨一词所能描述的——而支付给宫廷作家沃尔特·蒙塔古(Walter Montague)的报酬则高达2500英镑，直接卖给一家专业剧团的价格居然仅为10英镑。

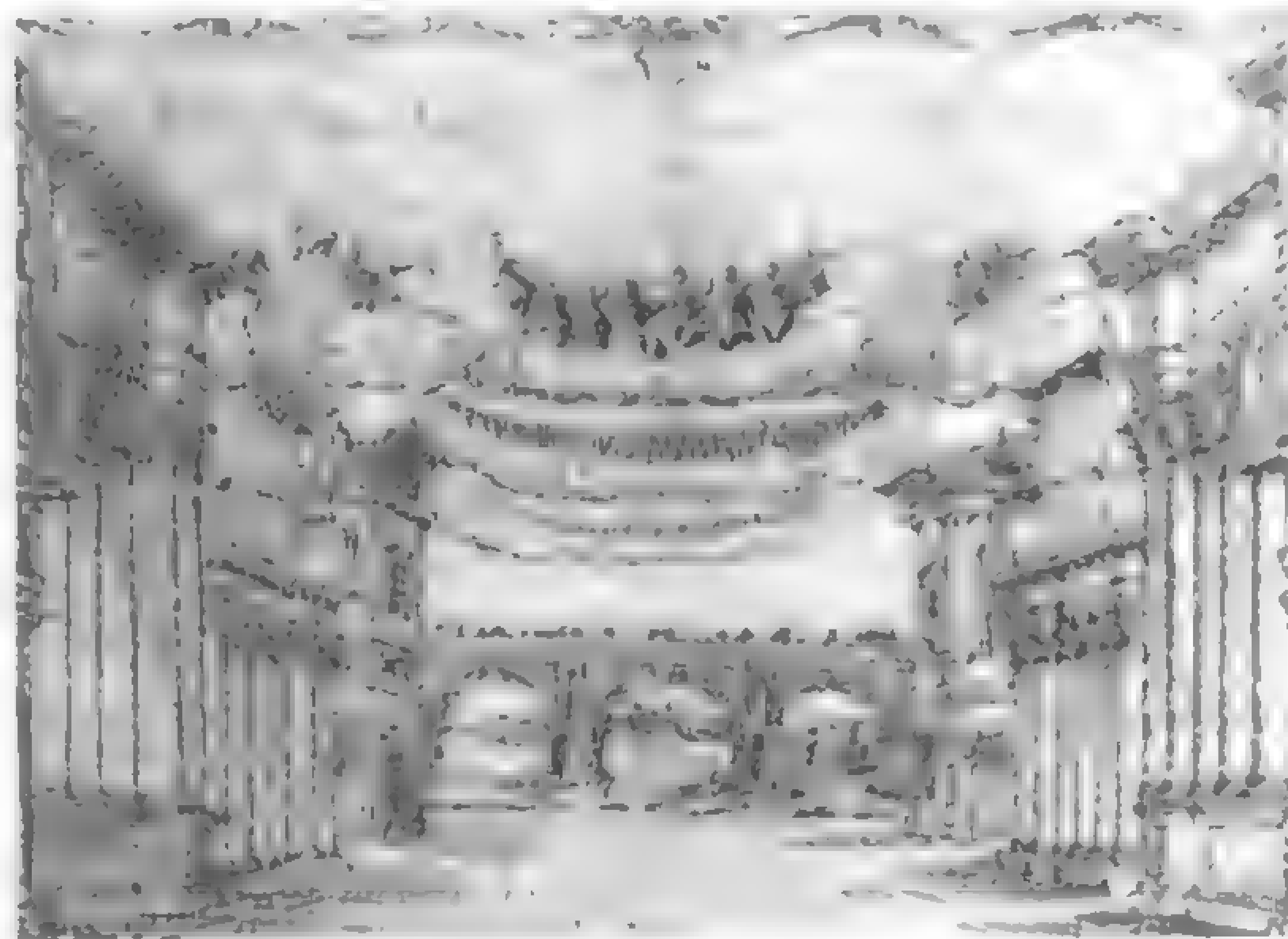
数年前，即1629年，一个法国剧团来访，拟在黑衣修士剧场演出一个季节，因剧团中有女演员，激起众愤；清教徒律师威廉·普林(William Prynne)在批评戏剧的小册子《演员的悲剧》(*Histrio-Mastix, the Players' Scourge*)中，对“女演员、臭名昭著的妓女”进行了无情的鞭挞，他写这部著作时，心里想的可能恰好是上面提到的这件事。该书于1633年，在新年庆祝活动中上演蒙塔古的戏剧前十天出版。普林因所谓的诽谤王后罪受到严惩，甚至遭到割耳的奇耻大辱。普林获罪被开除前所供事的律师学院，作为补偿排演了詹姆斯·雪利(James Shirley)的忏悔节(Shrovetide)假面剧《和平的胜利》(*The Triumph of Peace*)，游行队伍行至怀特豪尔上演了这出戏，后来在伦敦市内为国王及王后进行了表演。

后来，由于年迈的本·琼森失宠，已无力展示和发挥假面剧的文学潜力，而且随着查理统治的日益巩固，假面剧表演越来越注重表面的壮观。伊尼戈·琼斯现在已能够控制温顺的戏剧家的雄心，使他们屈从于他制作舞台布景的天才，按照他的好恶来从事戏剧创作——内战前夕，威廉·戴夫南特创作出《萨尔玛西达·斯柏丽娅》(1640)，极尽铺张之能事，以寓言的方式，向全知的国王和谨小慎微已有身孕的王后拍马献媚，为他们借助于“神秘的力量”，避免了“纷争、复仇”的威胁，为她邪恶的精神歌功颂德。而此时伊尼戈·琼斯仍然一如既往，在追求戏剧场面的排场与豪华。

查理时代的假面剧中，浮夸装饰之风盛行，评论家对此深感痛惜。在此条件下，人们坚持认为，假面剧现在基本上是作为视觉和听觉的媒介呈现出来的——这促进了英国布景透视艺术技巧的形成，虽事出偶然，但至关重要。然而，我们最终还必须承认，这种戏剧形式后来反映出，甚至鼓励了查理越来越严重的对政治和社会

现实的漠视。如果说田园牧歌式的戏剧实际上是对怀有不满情绪的农村的美化的话，那么假面剧则是国王与人民关系的替代，而非象征——在这两种情况下，戏剧表演都是愿望的实现。

查理宫廷“保王党戏剧家”中还包括约翰·萨克林爵士(Sir John Suckling)、约翰·德纳姆爵士(Sir John Denham)和威廉·伯克利爵士(Sir William Berkeley)，其剧作《迷失的贵妇人》(*The Lost Lady*)于1637年上演，歌颂王后多年来一直保持的柏拉图式的爱情理想——实际上不过是她政治伎俩的一种有利的掩盖而已。她要求宫廷的男性“仆人”对她忠心不贰，同时维护她与国王婚姻的神圣不可侵犯(这与其父亲与儿子的婚姻形成鲜明的对照，保持着家庭和谐美满的典范)。琼森在他最后一部剧作《新客栈》(*The New Inn*)中曾对这种形成中的新柏拉图崇拜进行过模仿，并对此进行了讽刺和嘲弄：不足为怪，戏剧遭到彻底失败，因为除了宫廷自欺欺人的小圈子里的人之外，几乎没有人会哪怕具有讽刺意味地将宫廷错综复杂的人物角色关系与日益不满的王国的严酷现实联系起来。



伊尼戈·琼斯为查理统治时期最后的假面剧戴夫南特的《萨尔玛西达·斯柏丽娅》(1640)设计的场景。戏剧开场，首先宣布国王必须“作为主宰生活在这个阴暗的时代”——但是，紧接着大不列颠的康科德(Concord[1])和善良的吉尼厄斯(Genius[2])出场，为一个其“隐而不露的智慧”将战胜“民众无常的愤怒掀起的暴风骤雨”的人喝彩。恰好在剧终的合唱声中，已有身孕的王后，如上图所示，在贵妇人的陪伴下，身着“传统的紫色亚马逊(Amazon[3])风格、绣着银饰、带羽毛方向舵”的戏装，从“色彩斑斓的云团”中降下。

尽管国王剧团顺从地将保王党戏剧家的剧作搬上了黑衣修士公共剧院的舞台，但是重要的是，这些戏剧似乎没有上演很长时间——尽管他们带来的戏装无疑被化装师感激涕零地回收使用。的确，在宫廷和剧院的双向道路上，只有戴夫南特游刃有余，获得成功。例如，仅在1634年一年内，他就分别在《众才子》(*The Wits*)和《爱情和荣誉》(*Love and Honour*)两部戏中，创造出以其名字命名的人们喜闻乐见的复辟时期的悲剧人物类型和悲剧英雄人物。后来，又在12个月内，为环球剧院创作出老式的具有琼森风格的喜剧《来自普利茅斯的消息》(*News from Plymouth*)，而在《爱之神殿》(*The Temple of Love*)这部屈从于寓言性和伊尼戈·琼斯双重创作原则的宫廷假面剧之一中，则吸收了新柏拉图主义的优点。但是，在其他方面，他仍保持着自己的个性。



范戴克(Van Dyck)所作伊尼戈·琼斯(1573～1652)的肖像画。1604年，他被任命为詹姆斯一世当然继承人亨利王子的家臣。是年，琼斯首次在英国宫廷戏剧中使用透视布景。他还首次将弓形台口引入戏剧，以此来“框定”画面，并采用欧洲大陆制造的复杂装置来转换布景——甚至尝试将蜡烛置于彩色玻璃之后来制造彩色照明效果。1619年，设计怀特霍尔的宴会厅时，他在里面安装了升降布景的复杂装置。1631年，琼斯与琼森因排位问题，多次发生争吵，之后他做出了一件令假面剧演员刮目相看的事情，即在接近70岁高龄之时，为《萨尔玛西达·斯柏丽娅》做了舞台设计(见左页图)。他于克伦威尔统治时期，在贫困中辞世。

(1)有邻里和睦相处之意。——译注
(2)在罗马神话中有保护神之意。——译注
(3)希腊神话中亚马逊族女战士。——译注

职业剧作家

菲利普·梅辛杰是在詹姆斯时代剧院中学习戏剧创作的专业作家之一，弗莱彻去世后，成为国王剧团专业剧作者。他与几乎同时代的约翰·福特(John Ford)两人都是才华出众的多产作家，对查理统治时期社会的动荡具有高度的敏感，并将它用戏剧手段表现出来。随着查理专制的野心日益暴露，“抵抗”不仅意味着手段的自主，而且意味着目的的自主——即不仅拒绝君主的谋臣，而且对国王本人的行为予以否定。普通公民开始认识到，宫廷的行为模式未必是最好的，甚至未必是最方便的；而且，已“被接受的秩序”既不可接受，又(对中产阶层来说更具威胁)不能够维持社会表面的稳定。

如果说梅辛杰的悲喜剧情节比弗莱彻的缺乏流畅性和平和性的话，那么这是因为某些评论家所反对的自我意识，是从那个时代变化无常的价值观中得来的。福特的优秀剧作《可惜她是妓女》(*'Tis Pity She's a Whore*)(约1632)所表现的公认的淫欲反映出类似的意思。事过境迁，新的情况需要新的规则，“非自然”的爱情在悲剧的范围内可能只会导致自我毁灭，但却可以自圆其说，而且超越道德界限和一般界限。

梅辛杰和福特被公认代表的是没落的戏剧，但是两人轮换将自己对世界的惊奇予以戏剧化，搬上舞台，而这个世界则是由他们揭示出来的。假如他们的悲剧和悲喜剧果真如著名诗人T. S.艾略特(T. S. Eliot)所言不入流的话，这是因为他们所揭示出来的社会或者人的困境，很难与戏剧体裁程式化的模式调和起来——但是，他们的喜剧却仍富有活力(尽管普遍为人所忽视)，因为这种文学形式赋予这种困境以喜剧的尊严和略有破坏性的胜利。因此，在这一体裁的名著《偿还旧债的新方法》(*A New Way to Pay Old Debts*)(1625)中，梅辛杰将人们对城市喜剧的一般期待，与对“乡村”价值观的同情调和起来。而《城市太太》(*The City Madam*)(1632)是喜剧，也是“问题剧”，其对问题的解决并不像《一报还一报》那样扑朔迷离。像对多数查理时代的戏剧一样，一个人对喜剧的反应，取决于他认为剧作家是在有意识地提出问题，还是在通过逃避道德争议来使问题复杂化。

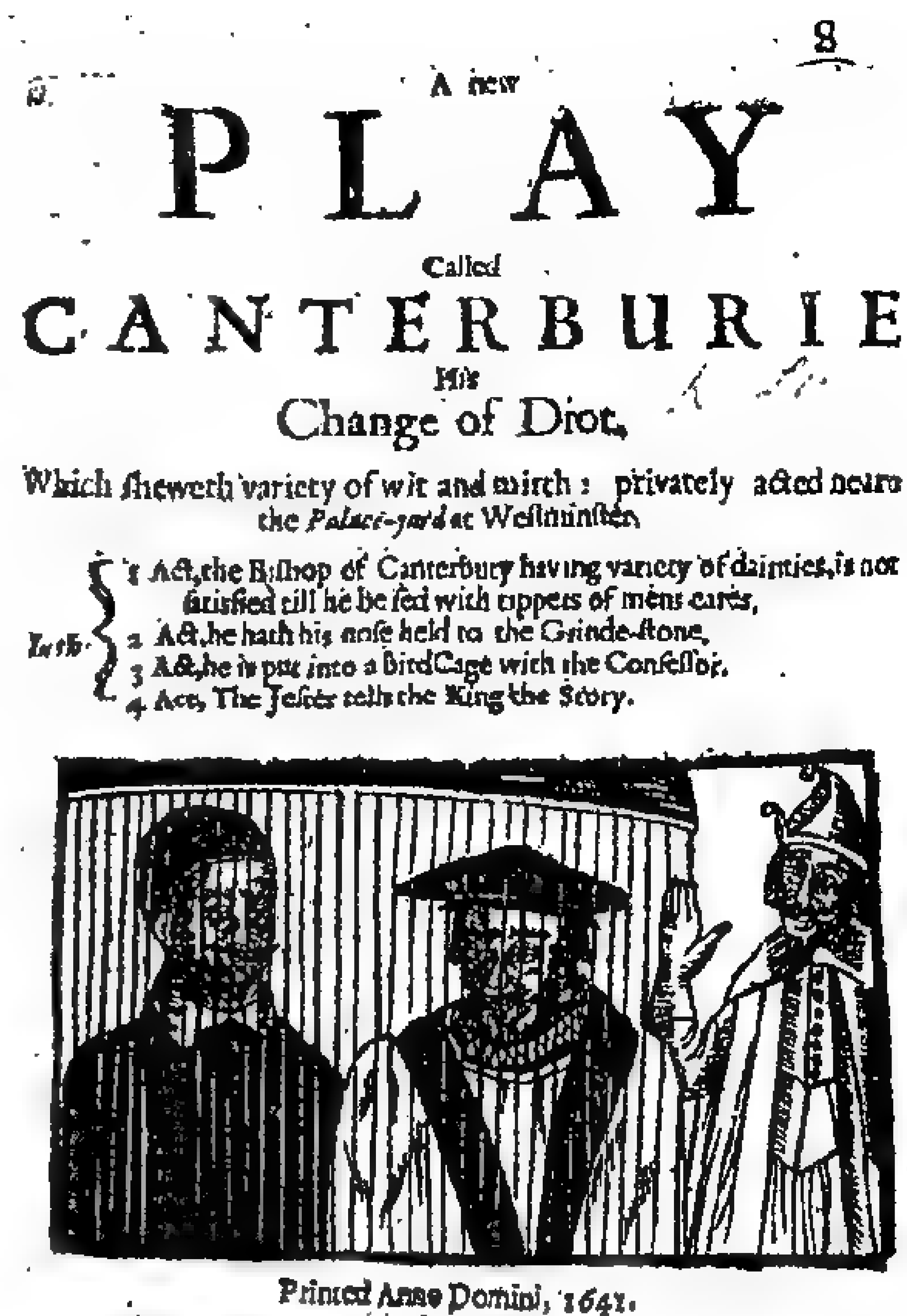
在本书第78页至79页中，我们将对詹姆斯·雪利(James Shirley)和理查德·布罗姆(Richard Brome)的社会喜剧进行进一步探讨。两人的剧作通常是在索尔兹伯里厅上演，该剧院偶尔也为其他一些通常在露天演出的戏剧提供演出场所。的确，我们发现，在他们的剧目中，为了迎合宫廷趣味创作的戏剧数量，比我们想像的少得多。恰恰是在这家剧院中，纳撒尼尔·理查兹(Nathaniel Richards)的戏剧《梅萨利纳》(*Messalina*)于1635年被搬上舞台——这可能也被认为是直接弘扬清教教义的戏剧，剧中对富人生活的奢靡和自我放纵进行了鞭挞。凤凰剧院的观众肯定也欣赏过比斯顿的同事托马斯·海伍德肯定商人和自由民价值观的戏剧。17世纪30年代初，年迈的海伍德仍然在大量地进行戏剧创作，还经常为亨丽埃塔王后写戏。

支持新教事业的戏剧

1634年，海伍德的《爱的情妇》(*Love's Mistress*)问世，小获成功，而且可能是由于这个原因，此后为国王剧团服务两年，并与布罗姆合作，创作了时事剧《已故的兰开夏女巫们》(*The Late Lancashire Witches*)和已失传但标题新颖的《学徒的奖励》(*The Apprentice's Prize*)。然而，1636年至1637年，剧院因瘟疫关闭后，海伍德似乎已不再从事舞台剧的创作，从那时起一直到1641年去世所创作的散文作品表明，与其说他惊人的精力已开始衰退，倒不如说是他写作生涯的最后繁荣。正如他所创作的《打开的罗马的黑匣子》(*The Black Box of Rome Opened*)和《陷入自织罗网的耶稣会会士》(*The Jesuits Taken in Their Own Net*)之类小册子的标题所表明的，坚定支持伊丽莎白一世的老派戏剧家可能会断定，写小册子是支持反对派的一种更好的方式。但是，并非所有的戏剧家都那样认为，而且在整个17世纪30年代这个历史时期内，英国戏剧界对查理独裁统治持批评态度的人所关心的事物反应越来越敏感。

在现存这十年的戏剧中，亨利·格拉普索恩(Henry Glapthorne)的《艾伯塔斯·沃伦斯坦》(*Albertus*

Wallenstein)歌颂了新教教徒在国外的斗争，而佚名之作《英勇无畏的苏格兰人》(The Valiant Scot)则以历史类比的形式，反映了长老会教会对查理企图在苏格兰强制推行圣公会祈祷书这一行径的蔑视。在已失传的无数剧作中有许多戏剧，尤其是在生存下来的公共剧院中上演过的戏剧，如德克尔的《瑞典之王：古斯塔夫斯》(Gustavus, King of Sweden)、海伍德与布罗姆的《低地国家的战争》(The Wars of the Low Countries[①])和佚名之作《荷兰戏剧》(Play of the Netherlands)，这些戏剧表明，当时的戏剧创作内容与时事有明显(尽管有时是通过历史来类比)的联系。



信奉新教的讽刺家理查德·奥弗顿所著小册子戏剧《一部叫做坎特伯雷的新戏——他的胃口的改变》(1641)的标题页。木版画中所示是本剧的第三场，被弹劾的劳德大主教与一位耶稣会牧师一起被装入“巨大的鸟笼子，抬上舞台，旁边站着一位小丑，正在嘲笑他们”。尽管有人认为，这出戏本不是为舞台演出创作的，但是其简洁性表明它可能被作为吉格舞表演搬上过舞台。类似必需的道具唾手可得——例如，人们喜闻乐见的《帖木儿》中的鸟笼子。

1642年关闭剧院前数年，戏剧界似乎在共同谋划向官方发起攻击。1639年，在鸿运剧院演出的红牛剧团，因上演现已失传的“一部旧戏”《红衣主教的阴谋》(The Cardinal's Conspiracy)而被罚款，部分演员遭监禁。据说，这出戏对教会进行了嘲弄。之后，他们又重新排演了《英勇无畏的苏格兰人》一剧，又一次向官方发起了进攻。同年年底，查尔斯王子剧团因上演攻击皇家专供种植与养殖业的戏剧《新上钩的妓女》(The Whore New Vamped)，被枢密院以“影射当今政府”为由传讯。次年春，比斯顿儿童剧团在索尔兹伯里厅上演布罗姆未经许可的《宫廷乞丐》(The Court Beggar)，查理认为这是对其远征苏格兰的攻击。演员因抗拒宫廷的禁演令，最后被投入监狱。同他们一起被监禁的还有剧院经理威廉·比斯顿，当时他刚刚从于1638年去世的父亲那里继承了这家剧院。

判比斯顿入狱的是宫务大臣(the Lord Chamberlain[②])彭布罗克伯爵——莎士比亚戏剧第一对开本就是奉献给他及其兄弟的。在那个时代，效忠王室的大臣像走马灯似的更换。次年，彭布罗克因向查理进言与苏格兰人谈判，并提出了不可接受的和平条件，同时因为后来支持弹劾斯特拉夫(Strafford)被解职。事实上，历史学家马戈特·海涅曼(Margot Heinemann)怀疑彭布罗克与克里斯托弗·比斯顿串通一气，取代了亨丽埃塔王后剧团，而且在他的“儿童剧团”节目单上发现了其他许多“反”戏。

即使在颇受人尊敬的黑衣修士剧院，一向谨小慎微的职业戏剧家雪利也不能对劳德(Laud)的倒台视而不见，并在1641年的剧作《枢机主教》(The Cardinal)中表现出来——是年，在同一家剧院里，琼森最后一位庇护人，纽卡斯尔公爵(the Duke of Newcastle)在《杂耍》(The Variety)一剧中，不仅斗胆讽刺了宫廷的弄臣，而且以讽刺的口吻模仿了查理王朝自欺欺人的最后一着，即宫廷假面剧。此时，此类戏剧不仅直接或者间接地影射当时的社会现状，甚至越来越直白的戏剧对白以小册子的形式大量出现。

这些戏剧或许很少是为舞台演出创作的，但是有迹象表明，理查德·奥弗顿(Richard Overton)的《一部叫做坎特伯雷的新戏——他的胃口的改变》(A New Play Called Canterbury His Change of Diet)(1641)曾经上演过。因此，在右边所附剧本中的一幅版画中，劳德大主教不仅与面带嘲弄表情的舞台小丑为伍，而且被囚禁在“道具”笼子里，如《帖木儿》戏剧技巧的翻新。本“剧”因融粗率但尖刻的讽刺和超现实的粗俗滑稽表演于一体(劳德被迫改变的“饮食”的一部分是他对人耳的嗜好，可怜的普林证明，吃一小口即可上瘾)，可恰当地与法国第一荒诞戏剧家阿尔弗雷德·雅里(Alfred Jarry)的《乌布王》(Ubu Roi)相媲美。

①指西欧的荷兰、比利时和卢森堡三国。——译注
②负责宫廷事务的大臣，同时负责在英国上演的戏剧。——译注

查理时代的社会戏剧家



马戈特·海涅曼适时地提醒我们，美人鱼戏剧集系列(Mermaid)自19世纪80年代末问世到20世纪60年代，一直是一般演员、教师或者学生随意可得到的"老戏剧家优秀戏剧"版本，但是在当时却极为前卫，其中根据编辑的好恶，收入大量直接表现两性关系和情感关系的戏剧。但是，"旧美人鱼版"却常常不能全部收录剧作家的作品，经常忽略那些揭示社会、政治主题的戏剧——而这些戏剧的主题，就查理时代的作家而言，往往更适合紧凑、"设计精巧"的情节结构。其中杰出的代表作家可能是詹姆斯·雪利。

1625年，雪利以在凤凰剧院演出的亨丽埃塔王后剧团"驻团诗人"的身份，开始了其戏剧生涯；1636至1637年瘟疫流行期间和流行之后，在都柏林第一家固定剧院工作，担任与上述类似的职位；1640年，梅辛杰去世后他重返伦敦，在国王剧团担任相同的角色。他作为一位全职专业剧作家，著作日丰，而且一直没有失业过。像戴夫南特一样，雪利的剧作具有前瞻性，而不是回忆历史旧事。他将所处时代的社会"风尚"加以提炼，并以喜剧的形式表现出来，开创了王政复辟时期戏剧之先河。而且，与梅辛杰相似，他的剧作将"城市"的价值观与"宫廷"和"乡村"的价值观进行了对照，带着典型的查理时代的高雅观念，对所有这些行为方式进行了探索和探究，认为在这些事情上理应有其他的选择。

在其戏剧创作的巅峰时期，如在《典范》(The Example)(1634)中，雪利在公认的情节套路桎梏下，创造出具有对比反衬地方色彩的戏剧。1632年创作的《舞会》(The Ball)和《海德公园》(Hyde Park)两部戏剧的标题本身反映了他探索和发现新的演出场所所做的尝试，这些场所不受伦敦市和怀特霍尔界限的限制，既适合社交，也适合戏剧表演。他在这些戏剧中描写了一个悠闲自得的有闲社会，但同时也对社会阶层和性别之间的紧张冲突、变换的效忠对象和作为绅士标志的悠闲的威胁有着清醒的认识。

雪利是一个高产的作家，平均每年创作两部戏剧。1637年，改革后的亨丽埃塔王后剧团迁到索尔兹伯里厅演出后，理查德·布罗姆取代他成为"驻团诗人"。我们从因合同纠纷引起的一场诉讼可以看出，这似乎是当时标准的合约形式。布罗姆创作的速度不如雪利快，因此引起法律纠纷——尽管布罗姆不如雪利多产，但其戏剧却在许多方面更有吸引力，而且一贯具有强烈的社会性，

尽管存在政治上的混乱——在一定程度上也正是因为这种混乱(因为鉴于这种混乱所暗含的审查制度的放松)1641年至1642年的戏剧季节对戏剧界来说是一种吉祥之兆。作为一个真正能激奋人心和富有创新精神的戏剧家，布罗姆正处于其事业的巅峰。而且，尽管梅辛杰刚刚去世，雪利却重返伦敦，效命于国王剧团。最为重要的是，剧院似乎已做好准备，充分利用新近发现的潜能，促进戏剧改革，而不仅仅是被动地反映其因果关系。假如查理与反对派达成（除了极端分子外）多数反对他的人所孜孜以求的政治妥协的话，查理时代后期的戏剧可能不仅不会衰退走向没落，反而会摆脱对其辉煌历史的桎梏，带着新的和富有活力的目标，获得新生。

1642年8月，战争一爆发，剧院就被勒令关闭——"可悲的羞辱的根源和可悲的时代仍然存在"。正如上述引言所表明：这一次剧院关闭可能只是暂时的——像瘟疫爆发时期和国丧时期的演员所期待的一样。人们常常坚持认为，这次关闭剧院是狂暴的清教徒蓄谋已久的反扑，但更有可能是当时政治上仍然温和的国会采取的防备措施之一。它一方面急于赢得可敬的资产阶级的支持，但同时对公共剧院作为人民的喉舌的作用尚把握不准，因为它们可能会激起民变，引发暴民统治。

无论颁布关闭令的原因是什么，其产生的影响是官方许可的戏剧表演停止了18年。不久，关闭剧院给靠从事这一组织完善的行业来发财的人所带来的问题都暴露了出来，他们既要养活雇工，同时又需要支付房租——关于这一两难处境，在1643年出版的小册子《演员的抗议》(*The Actors' Remonstrance*)中有徒劳无益的描述。

涉及社会的方方面面。无疑，部分地由于上述原因，布罗姆甚至在美人鱼版戏剧集中也没有留下名字。因此，其作品极难得到。

布罗姆不仅喜欢讽刺骑士式的剧作家及其恶作剧般的舞台技巧，而且喜欢讥讽没有国会制约的宫廷所代表的政治制度。他将其主人琼森描述伦敦日常生活的技巧，与德克尔温和的现实主义、米德尔顿对复杂情节的钟爱以及莎士比亚表现人物随着阅历加深而变化的能力（这是鲜有人想像得到的），融于自己的戏剧创作实践中。但是，他的作品远非对前人作品的模仿，而是对所有这些成分具有高度独创性的综合——开创了戏剧的新潮流，而非亦步亦趋模仿他人。

因此，其戏剧《一伙快活人》(A Jovial Crew)(1641)所表现的多个层面上的行动，产生了复杂的戏剧错觉，在皮兰德娄(Pirandello[①])前近两个世纪，开了戏剧革新之先河——剧中甚至出现了在戏剧结束时现身的虚构的作者。戏剧《针锋相对》(Antipodes)(1638)中的治疗性表演相当于17世纪心理剧的一种变体，其背景是变态行为造成的混乱倒错的世界。剧中，乞丐变成了廷臣，放高利贷者变成了慈善家，而贵妇人则在跟着鹦鹉学习鹦鹉时尚。布罗姆在对这些狂欢的倒错行为的刻画中，表现出其饶有趣味的独运匠心，但是其反伦敦的道德价值判断，却具有斯威夫特(Swift)笔下被困在小人国或者大人国中的格列佛(Gulliver)故意的隐晦。



查理时代伦敦两位勤奋的剧作家。左图为詹姆斯·雪利（1596～1666）。上图为理查德·布罗姆（约1590～1652）。

布罗姆的其他戏剧作品则更贴近伦敦的现实，当时内战已一触即发——但是几乎到战争结束，仍然始料未及。查理本人认为，布罗姆的《宫廷乞丐》(1640)是对他最近发动的灾难性的苏格兰战役的讽刺，而且剧中对愚蠢透顶且腐败的廷臣的描写，是对整个腐朽没落人治政府的毫无遮掩的抨击。

① Liugi Pirandello，意大利小说家、戏剧家，1934年获得诺贝尔文学奖，20世纪文学的革新者。——译注

正如另外一个更可靠的人士所宣称的：“他们(指雇用的人员。——译注)将他们从科克皮特剧院打出去，在公牛剧院让他们掉入陷阱，而且将鸿运剧院折腾了个底朝天。”——而且，可以加上一点，使环球脱离运行的轨道，因为占用环球剧院的人是国王剧团的职员，曾自愿效命于查理国王，而在1644年之前，其室外剧院则早已被毁坏。次年，演员显然已发现，谨慎乃是显示效忠的更好的方式。他们乞求国会，得到拖欠的工资，但前途仍然渺茫。

尽管没有法律许可，戏剧表演却并没有完全销声匿迹。鸿运剧院因非法上演戏剧，数度遭到袭击。显然，威廉·比斯顿一直活跃在索尔兹伯里厅，直到1647年一群士兵冲进剧院搅了鲍蒙特与弗莱彻合作的戏剧《是国王，又不是国王》的演出。究竟有多少次未被发现却又没有记载的秘密演出呢，我们已无从得知——尽管1647年至1648年第一次内战和第二次内战之间相对平和的一段时间，显然是戏剧活动相对广泛活跃的一个时期，因此有必要发布新的法令来遏制这一势头的发展。最后，这种蔓延的戏剧活动导致所有旧剧院或者其内部设施遭到破坏，惟有红牛剧院幸免此次厄运。尽管其戏剧演出也经常受到官方的干预，但这家剧院的演出似乎断断续续一直到王政复辟时期。这令人感到不可思议。

具有讽刺意味的是，在克伦威尔的保护下，最终得到官方许可的表演艺术起源于贵族，而非民间。相对戏剧而言，音乐一向更为清教徒所接受，假面剧仍然偶尔上演——例如，1653年曾为西班牙公使上演雪利的《丘

戏剧的印刷、书斋剧和滑稽短剧

那些无归属的演员和诗人的一个权宜之计是，出版自己的戏剧作品——当然，现在他们可以做到这一点，而无被竞争对手剽窃之虞。布罗姆的合同规定，无剧团许可，不得出版其戏剧，这似乎是合同中的标准条款。因此，雪利在1640年至1642年间为国王剧团创作的戏剧当时都没有出版，而是到1653年才面世。可能是为了缓解国王剧团面临的困境，他们出版了对开本鲍蒙特与弗莱彻合作的戏剧专集（但有些戏剧是否是两人合作的作品，尚有疑问）——继琼森和莎士比亚之后，作家获得如此殊荣这是第三次。具有讽刺意味和徒劳无益的是，本戏剧集乃是献给坚定支持国会的彭布罗克伯爵的。

许多"书斋"剧陆续刊行。其中有一些戏剧，如令人愉悦但有点怪异的《纽卡斯尔的女公爵》(Duchess of Newcastle)之类，可能不会被搬上舞台——但是，也有一些作品，如托马斯·基利格鲁(Thomas Killigrew)（他在查理一世时期就开始了其漫长的戏剧生涯）作品的出版，是戏剧演出不得已的一种替代。然而，其中有一部作品，即《众才子》，直到王政复辟时期仍未出版。这是一些短小精悍而且往往有些闹剧性质的戏剧片段集萃，多取自一些大部头的作品，如《仲夏夜之梦》的《织工博顿》(Bottom the Weaver)。政权交替时期，类似的滑稽短剧已自成一体，因为此类戏剧只需要酒馆里一处空闲的空间或者公共场所临时搭建的舞台，即可表演，因此不像正规戏剧一样可以马上被禁止。

人们对类似短剧的喜爱，部分地可能是宣传短剧风格和风味的由来。这种宣传短剧继续以小册子的形式在报纸上发表，到17世纪40年代，已有一群热心的观众。短剧读起来像一个世纪前政治道德剧的翻版，其作者可能也创作出了嬉笑怒骂的民歌和小本故事书之类的作品。1649年，政府颁布命令，未经许可，不得擅自印刷任何书籍，因此无论是否上演过，这些短剧的出路都受到严格限制。只有那些主题粗俗下流、打打闹闹的滑稽短剧才得以流传开来。尽管在政治和社会骚动时期的"官方"文化中只是昙花一现，但是滑稽短剧源于民间传统，因此早在王朝交替时期前就已存在，这是千真万确的。

比特与死亡》(*Cupid and Death*)，1657年上演过托马斯·乔丹(Thomas Jordan)的《凡西的节日》(*Fancy's Festivals*)。1656年，威廉·戴夫南特作为积极的保王党成员经受两年牢狱之灾后，试图重操旧业，重振往日的辉煌。他在自己家中上演了所谓的《一天的欢乐》(*First Day's Entertainment at Rutland House*)，成为音乐剧这种新戏剧形式的最重要和最成功的首倡者。

这出戏是《围攻罗得岛》(*The Siege of Rhodes*)第一部的预演，通常被美称为最早的英语歌剧，尽管事出偶然——因为它不同于假面剧之处在于，其对白自始至终是唱出来的。伊尼戈的学生兼合作伙伴和继承人约翰·韦布(John Webb)为戴夫南特的戏剧做了舞台设计，其风格除了规模为了适应家庭演出较小之外，都与王政复辟时期的舞台风格相同，而且两者的人物表中都有业余女演员。

戴夫南特并非刻意追求歌剧这种戏剧形式，而是在寻求某种可以回避官方反对的表演方式。这一点在其另外一部作品《西班牙人在秘鲁的暴行》(*The Cruelty of the Spaniards in Peru*)中也有所表现。事实上，正是由于这部戏剧，戴夫南特于1658年获得了官方许可，重新修缮了凤凰剧院。其戏剧融魔术、杂技、戏剧独白，甚至走钢丝于一体，实际上是各种表演形式的集合，而且由于其政治主张符合政府的反西班牙政策，因此获得官方批准。最后，戴夫南特创作《围攻罗得岛第二部》(*The Second Part of the Siege of Rhodes*)时，克伦威尔已去世，蒙克将军(General Monk)正要采取行动，王政复辟迫在眉睫。因此，戴夫南特直接回到传统的戏剧形式上，并且从此以后许多戏剧都获得了成功。

王朝交替时期，许多人支持对剧院进行改造，重新开业，其中最有名的是诗人兼国会议员约翰·弥尔顿(John Milton)。他甚至开列出一个适合戏剧演出的《圣经》和历史题材的主题。这些戏剧都表达一些恰当的道德意义，中间穿插一些壮观的场景，甚至略带搞笑的内容作为调料，但是基本上沿袭了新古典主义的传统。弥尔顿本人在《力士参孙》(*Samson Agonistes*)(1671)中也承袭了新古典主义的传统。作曲家理查德·弗莱克诺(Richard

Flecknoe)创作了书斋剧《爱的领地》(*Love's Dominion*)(1654)，将它作为“改革后舞台的一种模式”，策略地称之为“牧师谦卑的联合调解人”。

当然，结果重返王位的君主所理解的“戏剧改革”不仅仅涉及戏剧的道德，而且是将流放期间给他留下深刻印象的欧洲大陆的戏剧革新应用于英国的戏剧实践中。早在1639年，多才多艺的戴夫南特就计划建造一座豪华的剧院，将以前只能用于宫廷戏剧演出的“场次划分”体现出来——查理本人改革戏剧的热情与对性的热情不谋而合，也急于通过雇用女演员的方式，来消除戏剧表演中“男扮女装”惹来的“流言蜚语”。因此，戏剧批评家约翰·丹尼斯(John Dennis)后来回忆说：“他们通过划分场次和起用女演员，马上改变了舞台的整个面貌。”

第八章 复辟时期的戏剧 1660年至1682年



威廉·戴夫南特爵士，查理一世时期惟一一位在宫廷戏剧和专业戏剧中都获得成功的剧作家，头戴诗人桂冠，自信沉静地凝视远方。现在，戴夫南特(1606～1668)与托马斯·基利格鲁（见右页图）两人均获得查理二世特许，经营复辟时期伦敦的两个剧团。两者的肖像（均首次被用作戏剧集的卷首插图）神态各异，似乎在做出迥然而异、符合各自性格的"声明"。

甚至在国王查理二世于1660年5月29日进入首都伦敦以前，那些以戏剧庇护人自居的人便开始抢占地盘。他们草草搭起班子，在旧剧院里按照老路子上演旧戏。其中包括以前曾在黑衣修士剧院做提词员的约翰·罗兹(John Rhodes)在科克皮特剧院组建的由年轻演员组成的剧团。1660年8月18日，日记作家塞缪尔·佩皮斯(Samuel Pepys)去科克皮特剧院观看弗莱彻的《忠诚的臣民》(*The Loyal Subject*)时，盛赞爱德华·基纳斯顿(Edward Kynaston)扮演的公爵姐姐的角色，说她是"我一生所看到的最漂亮的女人"。曾做过男童演员的迈克尔·莫汉(Michael Mohun)此时也率领一个剧团在红牛剧院演出，而威廉·比斯顿则在索尔兹伯里厅演出。希望重操旧业，从事戏剧事业的演员和剧院经理，更不用说重新执掌节庆典礼官之职的亨利·赫伯特爵士(Sir Henry Herbert)了，显然都希望恢复旧的政治秩序与戏剧秩序。

传统的男扮女装演员与新获得特许的演员

然而，在新国王统治下，必须兼有专业戏剧演出证与朝廷的恩宠，才能够演出。八面玲珑的托马斯·基利格鲁在随国王同船自欧洲返回英国的途中，为自己争得一席之地，而威廉·戴夫南特爵士尽管还需要经历一段巴结逢迎的艰苦时期，但王政复辟之后数月，伦敦当时仅有的两个特许剧团的管理权，毕竟被授予查理王朝的这两位戏剧家——神通更广大的基利格鲁领军国王剧团，而戴夫南特的剧团则是以王位假定继承人查理之兄弟约克公爵的名字来命名的。

另外一个极力争取庇护的是乔治·佐利(George Jolly)，王权交替时期在欧洲大陆演出的英国剧团团长。可能是出于对他的某种安慰，允许他开办一家培训年轻演员的"幼儿园"。但是，这一雄心勃勃的事业一直到17世纪80年代，还是在不同的地点、不同人的管理下神秘莫测地在进行，但是似乎培养出的知名演员少得可怜——惟一例外是著名喜剧演员乔·海恩斯(Joe Haines)。一些未经许可的戏剧演出活动，尤其是在几乎无法遏制的红牛剧院中，也在顽强地进行，但是这种活动到1663年最终被完全扼杀。当时，特许状制已为两党统治集团所确认，在随后长达两个世纪里，构成伦敦戏剧法规的法律基础。节庆典礼官发现，自己审查和审批戏剧的权力实际上受到极大的限制——在查理统治时期，这实际上是在为政治保驾护航，而不是为了维护性道德或者宗教信仰。

起初，基利格鲁和戴夫南特曾一度以凤凰剧院为基地，联袂上演戏剧。但是，1660年11月5日，盖伊·福克斯(Guy Fawkes)庆典期间，两位经纪人分道扬镳。两人都策划进军法国戏剧实践证明适合戏剧表演的"真正的"或者"皇家的"室内网球场。不久，基利格鲁驻扎位于维尔街(Vere Street)的克莱尔市场(Clare Market)外的前吉本斯网球场(Gibbons's Tennis Court)，而戴夫南特则在［位于葡萄牙大街(Portugal Street)林肯律师学院运动场上的］莱尔网球场(Lisle's Tennis Court)进行彻底改造期间，临时租用索尔兹伯里厅，耐心等待时机



托马斯·基利格鲁(1612～1683)逍遥自在地坐在受难的君主肖像(正在恰如其分地仰天凝视)前。尽管基利格鲁为了维护自己的垄断地位，快速做出反应，而且作为国王剧团的认定继承人，享有其剧目的所有权，但是却不能像戴夫南特一样适应现实的变化。自1671年起，他将剧团的日常管理工作交给了儿子。肖像画为威廉·谢泼德（William Sheppard）所作，创作时间约为1650年。

——两者都可以为他提供住处，而且更重要的是，都适合布置“舞台布景”。

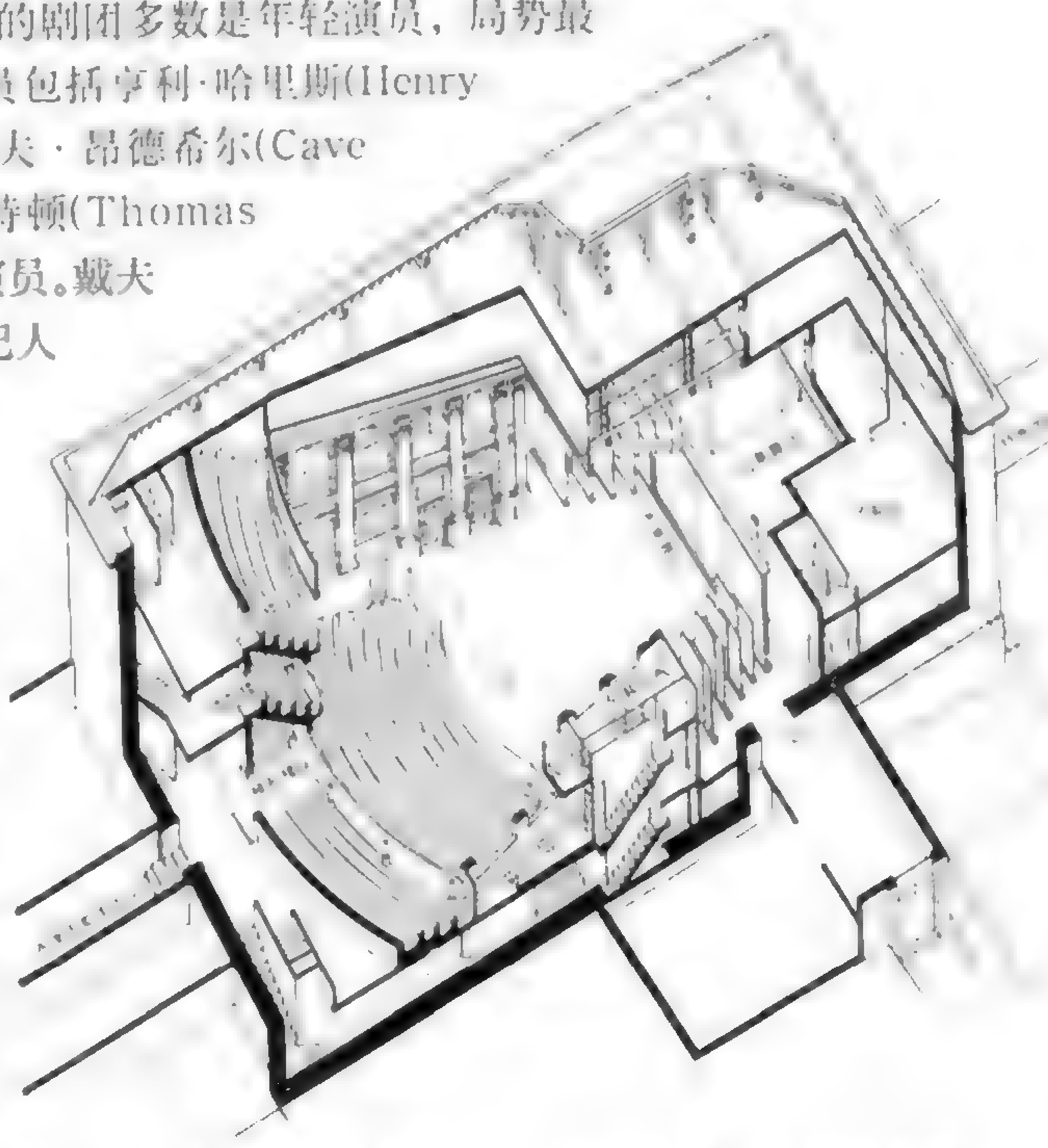
基利格鲁的剧团似乎已万事齐备，只欠向行动迟缓的对手显示其光芒了。据声名显赫且趣闻逸事颇多的权威佩皮斯记载，正是在维尔街的剧院中，1661年1月3日，他似乎平生第一次见到了女演员。佩皮斯是记载两个剧团日常活动的为数极少的人之一。当时的国王剧团中不仅有莫汉，还有另外一位查理时代的老演员查尔斯·哈特(Charles Hart)和当时冉冉升起的明星基纳斯顿，但是他们以老国王剧团的继承者自诩，认为复辟前的剧目应归他们所有——令戴夫南特感到痛苦的是，其中还包括他自己的作品。

出乎意料的是，我们发现，复辟早期统治舞台的旧戏中，詹姆斯时代的作家，尤其是弗莱彻和琼森的作品，可能远比查理时代作家的作品重要。莎士比亚仍有其一席之地，在宫务大臣的强行干预下，双方最终达成协议，其最受欢迎的剧作由两位剧团经纪人基本平均分配。根据协议，戴夫南特创作的戏剧所有权仍归他本人所有，但是分配给他的那些旧戏皆为下品。

然而，由于鼓励新人新作的需要，加之戴夫南特的剧团多数是年轻演员，局势最终向着对他有利的方向转变。戴夫南特起用的年轻演员包括亨利·哈里斯(Henry Harris)、托马斯·利利斯顿(Thomas Lilliston)、凯夫·昂德希尔(Cave Underhill)、诺克斯(Nokes)兄弟以及托马斯·贝特顿(Thomas Betterton)——后者注定要成为他所处时代最优秀的演员。戴夫南特与剧团的协议得以按照传统的方式继续执行：经纪人投资份额最大，持有的股份也最多，但是剧团的十位主要演员从伊丽莎白时代的意义来讲，也是“股份持有者”。

佩皮斯显然到1661年1月底才在索尔兹伯里厅第一次观看公爵剧团的演出，但是后来他去索尔兹伯里厅的次数远远多于去维尔街的次数。同年6月下旬，戴夫南特将其剧团演员带至林肯律师学院运动场上的新剧院(被称为公爵的别墅)，开业时有意识地上演了自己创作的两出戏：《围攻罗得岛第二部》和《众才子》。正如我们在本书第86页中将要描述的，尽管复辟时期的第一位女演员可能在基利格鲁的戏剧中扮演过角色，但是使玛丽·桑德森(Mary Saunderson)成名的地方却是公爵剧院，而且也正是在这里，据约翰·唐斯(John Downes)说，曾看到“首次介绍到英国的新布景和装潢”。

至1663年，基利格鲁显然已认识到，戏剧表演中必须制造有自己特色的布景效果。因此，他放弃维



雷恩设计的特鲁里街剧院，后经改造，自1674年起，一直存在到1781年。理查德·利克罗夫特重构的设计表明，舞台前为开阔的演出区，台口两边各有一侧门，靠后则是侧景和活动滑板，舞台后部为“远景”展示区。正厅后座有九排条凳，包厢环绕三边，上方有两个狭窄的顶层楼座。



在特鲁里街剧院演出歌剧《阿德里安》，又名《巴克斯的婚礼》(*Ariadne; or, The Marriage of Bacchus*)(1674)，时的舞台设置。在这幅根据印刷剧本扉页所重构的图中，“房前”后退的透视效果，制造出街道场景的深邃感觉，按比例缩小的台口舞台则增强了这种效果。这些舞台设置将观众的目光引向远处的泰晤士河，三位小仙女附着在贝壳上，丘比特则在天空中飞翔。为了将观众的注意引向远处的景色，台口的一个门已被遮住，但是演出区中没有布景。

尔街上的剧院，将布里吉斯大街(Bridges Street)上的一所骑士学校，改造成第一个皇家剧院(Theatres Royal)，称为特鲁里街皇家剧院。1668年，戴夫南特在工作时去世，因此两年后，公爵剧院的演员迁至位于舰队大街和泰晤士河之间的专门为戏剧表演建造的多西特剧院，剧团由贝特顿与哈里斯代表戴夫南特的遗孀共同掌管。

人们通常认为，多西特剧院是由当时著名设计师克里斯托弗·雷恩(Christopher Wren)设计的，其布景与机械设置之壮观，令约翰·伊夫林(John Evelyn)叹为观止。1672年，布里吉斯街剧院毁于一场大火，1674年新落成的特鲁里街剧院开业。尽管剧院所有事务由雷恩全权负责，但是德莱顿(Dryden)在开业演出的致辞中，将这座“朴实无华的建筑”及其“简陋平常的舞台”，与多西特剧院的富丽堂皇做了对比。公爵剧团的地位如日中升，日益巩固，而基利格鲁则因与演员关系不睦，最终只好于1677年将剧团管理交给儿子查尔斯。但是，他似乎建造了一所更高级的剧院：1682年，两剧团合并，大本营就是特鲁里街剧院。

特鲁里街皇家剧院

特鲁里街皇家剧院一直存在到1791年，最初设计可容纳1000人，虽比其前身大得多，但基本格局相同，本身就是英国传统与欧洲大陆革新设计的完美结合。如理查德·利克罗夫特按比例重构的设计图所示，正厅后座为数排无背条凳，包厢环绕三边，上方为两排顶层楼座，所有座位都在突出式舞台前面，演出完全在舞台上进行。与此相对的远处则为台口，将设置在可变换的“侧景和活动遮板”上的“布景”框住——最壮观的景色是画在平整的活动遮板上的，将舞台从中央一分为二。活动遮板下装有滑槽，不用时分置舞台两侧，关闭可作为舞台的背景，拉开则将后台的远景展示出来。

活动遮板前为数对“侧景”，上面绘有需要的景物，给人以旷远之感觉。起初，这些装置都是固定的，其优势在于，角度安排得当的话，可制造三维立体错觉——例如，建筑一角向后延伸，到街道一边。后来，侧景上边也配上了“边饰”，通常安装在滑槽上，可根据需要移动到恰当的位置。在多数情况下，演员通过台口坚实且高度实用的门，上下舞台(特鲁里剧院的舞台两边各有两个这样的门)，在突出式舞台上表演，但是不在“布景”间穿越(除偶尔上演活报剧或者其他特殊用途外)，从而为演员上下舞台制造一种立体背景。台口的幕布在演出开始时只拉开一次，将布景显示出来。

外来影响与本土戏剧的发展

如同以往一样，瘟疫迫使剧院自1665年6月起(历史上最后一次)关闭16个月之久。次年，一场大火净化了整个城市，也将老索尔兹伯里厅化为乌有(清教徒认为，重开剧院是导致最近一次上帝大怒的原因之一)。在这次戏剧演出活动中断之前，上演的多数都是旧剧，新作寥寥无几，且多数表现的是骑士式平和的必胜信念。不

同寻常的是，罗伯特·霍华德(Robert Howard)爵士的《委员会》(*Committee*)(1662年)比其反清教主义主题更具有生命力，而约翰·莱西(John Lacy)的《老兵》(*The Old Troop*)(1664年)则因其精明地将搞笑的污言秽语和廉价狭隘的民族主义融合起来，而名不副实地免于马上被打入冷宫。

戏剧演出中断如此长时间之后，无论是将法国新古典主义严格的"规则"本土化，还是将西班牙更随和的传统加以改造为我所用，欧洲大陆的戏剧模式十年来仍深受喜爱。这并不足为怪。的确，两者的共同之处是对"爱情与荣誉"的专注：无论是沿袭西班牙巴洛克派和高乃依(Corneille[①])更苛刻风格的严肃戏剧传统，还是沿用卡尔德隆(Calderón[②])"斗篷与剑"(cloak and sword[③])风格的喜剧技巧，都是如此。但是，无论采用哪种风格，剧作家都做了大量的改造，这在剧本中都隐隐约约有所体现——尽管道德意图性越来越淡化，代之以节奏明快的行动，各种体裁往往并非泾渭分明。

将悲喜剧的"高雅"情节与喜剧粗俗的"低级"行动相结合，是使这种戏剧体裁受欢迎的一种手段。典型的例子是塞缪尔·图克(Samuel Tuke)的《五小时历险记》(*Adventures of Five Hours*)(1663)。根据戏剧中的描述，这是一部悲喜剧，声称"取材于卡尔德隆"；但是，极端的是，一方面戏剧中发展迅速、剧烈的行动常戛然而止，转而来争论骑士行为的繁文缛节；另一方面，在佣人的副情节中，所有这些行为要求都在笑谈中被抛到九霄云外。尽管(或者是因为)有上述特点，戏剧仍连续上演13场，创当时的最高历史记录。

17世纪60年代末，由于受到莫里哀(Molière)表面庄重得体但实际喧嚣的城市景观的影响，加之约翰·威尔逊(John Wilson)的《骗子》(*The Cheats*)(1663)之类的米德尔顿风格的城市喜剧的推波助澜作用，作家以伦敦生活为题材，创作出了一系列地方色彩更浓厚的喜剧，剧中仅存的一点道德说教最终亦荡然无存，让位于喜剧嬉闹的事件。佩皮斯被公认是对类似的夸张戏剧表现手法情有独钟的人，他说"(他)一生中从来没有像"观看《马丁·马奥尔爵士》(*Sir Martin Mar-All*)(1667)那样"开怀大笑过"。一般认为，这出戏是当时重要的专业戏剧家约翰·德莱顿的作品，尽管早期认为这是纽卡斯尔公爵原作的"修改"本这一观点，现在更能为人所接受。事实真相已无足轻重，但是它所隐含的专业雇佣文人与随心所欲的贵族天才之间的区别，则是我们在本书后面的章节中要讨论的内容。

此时，戏剧中具有鲜明特征的一对对恋人冲破重重阻力私奔最终结合的情节，与复辟时期纨绔子弟的类型人物夸耀的矫揉造作，形成鲜明的对比。早期至少有四种这种类型的人物，都在沙德韦尔(Shadwell)的戏剧《愠怒的情人》(*The Sullen Lovers*)(1668)中招摇过市，四者都是对当时真实人物无所顾忌的模仿。这种讽刺个人的时尚不久便为人们抛弃——爱德华·霍华德(Edward Howard)久已失传的对宫廷矫揉造作之风的冷嘲热讽之作《王冠易手》(*The Change of Crowns*)(1667)，激起国王大怒。亲自下令将其封杀——但是，纨绔子弟之类的人物虽未得到足够的精雕细刻，却像这个人物类型在戏剧中栩栩如生地表现出来的样子，流传了下来。

戏剧中人物直言不讳的名字，如贝特顿《温情的寡妇》(*The Amorous Widow*)(1667)中的雷考克夫人(Lady Laycock[④])和拉夫茂(Lovemore[⑤])，或者是乔治·埃思里奇爵士(Sir George Etherege)《如果她能，她就肯》(*She Would if She Could*)(1668)中的柯克伍德夫人(Lady Cockwood[⑥])和考特奥尔(Courtall[⑦])，表明类似的一种过程在发挥作用——戏剧中表现出来的性的用意并非性格特征的一部分，而是戏剧的主旨和目的。尽管，无论多么夸张、淫秽，从戏剧批评的角度都可以用琼森的幽默传统来解释，但是从更实际的角度来看，这一发展可

①全名为"Pierre Corneille"，法国古典主义戏剧大师，被誉为古典主义戏剧的开拓者，擅长各种体裁的戏剧，深受莫里哀、拉辛和巴尔扎克的推崇。——译注
②全名为"Pedro Calderón de la Barca"，西班牙剧作家、诗人，其戏剧继承和发展了维加的传统，结构严谨，情节复杂，内容紧凑。——译注
③即爱情与荣誉。——译注
④含有男女交媾之含义。——译注
⑤更多的爱或者爱得更深。——译注
⑥亦有淫秽的含义。——译注
⑦意思是追求所有的人。——译注

最后的"男童"、最早的女演员



爱德华·基纳斯顿（约1640～1706），可能是最后一位扮演女性角色的"男童"演员——据佩皮斯本人说，"是我一生中见到的最可爱的一位"。

斯图亚特王朝复辟后不久，以前的男童演员，如爱德华·基纳斯顿和迈克尔·莫汉，留起披肩发，凭着所具有的女性般姣好的面容，继续在戏剧中扮演女性角色。但是，1661年，日记作家塞缪尔·佩皮斯，当时为数极少的研究复辟时期剧院日常事务的权威之一，曾提到过在国王剧院似乎是第一次见到过女演员。

玛格丽特·休斯（Margaret Hughes）可能是在复辟时期舞台上出现的第一位职业女演员，1660年，在维尔街剧院为国王剧团演出，在《威尼斯的莫尔人》（The Moor of Venice），即托马斯·基利格鲁改编的《奥塞罗》一剧中，扮演黛丝蒂蒙娜（Desdemona）。女演员似乎是在1661年6月下旬公爵剧团的演出中首次亮相——其中包括扮演伊恩思（Ianthe）的玛丽·桑德森，她后来成为英国第一位专业女演员，是当时戴夫南特雇用的八位女演员之一，剧团里男女演员之比为二比一。

玛丽·桑德森与托马斯·贝特顿结为伉俪，成为生活的伴侣和事业的伙伴。当时，凡是与宫廷有如此亲密接触的人，若要保持贞洁，似乎有点荒唐，但是玛丽·桑德森以及其他一些人用自己的实际行动证明，女演员是能够守身如玉，过一种完美无瑕的生活的。然而，尽管官方特许制度强调，选用女演员演出戏剧乃是道德攸关的大事，但是由于传统中没有吸纳女性进入戏剧行业的途径，有些处于怀春年龄的女演员可能是通过性保护来获得其地位的，这是在所难免的。伊丽莎白·巴里（Elizabeth Barry）的成功之路，由于臭名昭著的浪子罗切斯特（Rochester）而更加一马平川——但是，她本人则或多或少地变成了一位悲剧女演员。内尔·格温尽管早期的机遇得益于查理·哈特（Charles Hart）的保护，但是在得到国王关注，成为公众眼中他活泼可爱的情人以前，其在喜剧方面的成就也同样引人注目。



内尔·格温(Nell Gwynn)（1650～1687）第一次登台演出的是德莱顿的《印度皇帝》（*The Indian Emperor*）（1665）。两年后，出演《私情》（*Secret Love*）中的"女扮男装角色（breeches part）"，大获成功。

能是对贵族和精英圈子日益强化的庸俗低级趣味做出的反应，因为剧院的观众大都来自这个阶层。这表明行为通道已被牢牢地堵死，似乎乡村生活中已为人知的淫乱之风需要以戏剧的形式反映出来，通过这面镜子已经被消磨殆尽的理智可能得到恢复。

之后不久，1672年，布里吉斯大街火灾之后，基利格鲁迫于无奈，租借了刚刚腾空的位于林肯律师学院运动场上的公爵剧院。为了挽回损失，他想方设法，同时上演了三出戏，正如佩皮斯所言，三者都"是由女演员表演的"。在其中两部戏中，女性人物需要化装为"男性"——这是彻头彻尾的伊丽莎白传统的翻版，乃是早期对"女扮男装角色"嗜好的一个例证。其中有一出戏是基利格鲁查理时代后期喜剧《牧师的婚礼》(*The Parson's Wedding*)的旧戏新演。剧中有一对柏拉图式的恋人，受到纨绔子弟的愚弄，这种纨绔子弟的人物类型就其好色而言，比复辟时期同类人物早30年，而且其奸诈远远超过他们。

自我放纵思想

事实上，17世纪70年代兴盛的喜剧性戏剧中所谓的“道德”，更确切地说是“反道德”。因为复辟时期喜剧中的纨绔子弟，随心所欲，听命于自己内部欲望的召唤，从这个意义上讲他们是托马斯·霍布斯(Thomas Hobbes)哲学在戏剧中的典型反映，认为统治人生活的因素是个人对快乐的追求和对痛苦的躲避。詹姆斯时代的悲剧英雄却恰好相反，他们通过积极的选择来根据存在塑造自己。虽然我们可以说服自己，我们是在发挥个人的自由意志决定行动，但是根据霍布斯的观点，我们“选择”了被认为是最能实现目标的事情，仅仅是对外部刺激的一种反应。

然而，假如人只能够根据这种外部压力做出反应的话，善与恶则仅仅是内部的欲望，要么竭尽全力追求，要么竭力避免。根据这种从根本上讲决定论的哲学，人类生活就像是永远不能到达终点的赛跑：如霍布斯所言：“看到所有愉悦是一种欲望，但预设更远的目标，则已无满足可言，满足只存在于过程之中。”当我们考察查理统治后期(不同于概念模糊的“复辟时期”，因为批评家认为这个时期可以延续到18世纪)的戏剧时，不应该忘记其中所融入的霍布斯哲学的成分：行为被看成是对欲望的本能反应，而且对快乐的追求注定以扫兴和无聊告终。

假如霍布斯已经将伊壁鸠鲁哲学中根深蒂固的自由自在的快乐原则，与马基雅弗利所推崇的进取的政治实用主义，以一种奇特的英国方式联姻的话，那么他善交际的学生和君主似乎也做到了这一点——尽管，根据当代历史学家毕肖普·伯内特(Bishop Burnet)的观点，国王本人过于懒散，不能成为真正霍布斯意义上成功的独裁统治者。因为查理在流亡期间已经对权力等同于责任习以为常，而不需要直接面对任何一方的现实——我们姑且称之为角色扮演，他一旦掌握王位，局势不再那样迫切，便开始以这种方式来看待生活。

国王隐姓埋名(但已为所有的人认出)胜似闲庭信步般踱入上议院，听取辩论。他宣称娱乐就是一场戏，戏剧中含沙射影对他进行讽刺，他却与观众一起开怀大笑。他经常出入剧院，据说曾参与剧本的创作，而且对戏剧角色的分配很感兴趣。他不仅在朋友和情妇面前，而且在具有良好教养的女性面前，放浪形骸，举止猥亵，言语粗俗。

国王这种反复无常性格的某些方面在当时多部戏剧，尤其是威廉·威彻利(William Wycherley)的戏剧中，都有所反映。威彻利是作品流传至今的复辟时期剧作家中最著名的一位。尽管查理没有必要像《乡村妻子》(*The Country Wife*)(1675)一剧中的霍纳(Horner)那样，处处为自己的行为寻找借口，但是“双重标准”所起的作用在他对待妻子的方式中具体而微地体现出来：从性方面来讲，其妻子要顺从供他玩乐满足其性欲的众情人，而从社会地位来讲，其妻子则高于情人。他是一个“道德上反复无常”的人，俨然是批评家所说的威彻利戏剧《爽快人》(*The Plain Dealer*)(1676年)中的人物曼利(Manly)——内心是一个抑郁寡欢、玩世不恭和内向的人，却又足智多谋，善于掩饰自己；时而麻木不仁、冷酷无情，时而和颜悦色、古道热肠；时而温文尔雅，时而淫荡猥亵。

至于著名的廷臣，如臭名昭著的罗切斯特伯爵、威彻利的导师白金汉(Buckingham)及其戏剧家同伴查理·塞德利(Charles Sedley)，他们一方面聪明、文化修养很高，另一方面生活糜烂，酗酒成性。当时，社会风气混乱不堪，罗切斯特和塞德利居然在光天化日之下强奸女继承人，并逍遥法外，而国王本人则唆使手下人打击报复议会成员，因为他胆敢批评他的一个情人。对这些人而言，类似的暴力行为像说俏皮话一样平常，而且在他们的日常行为中，总是在强奸和诱奸之间，在残暴和维护荣誉之间，走难以保持平衡的钢丝，这是当时许多戏剧中所表现的一个方面。

创作戏剧是既合乎礼仪，又能展示智慧的一个行当，甚至白金汉伯爵也不惜屈身俯就——但一点都不勤奋。因此，他们在戏剧创作中极力装出一种漫不经心的风格，一如其个人的行为。17世纪70年代初，威彻利开始戏剧创作之时，甚至起初似乎自发的、几乎是爱国的对败北的清教主义肆意抨击，在一定程度上变得程式化——当时的戏剧与其说是对宫廷做作的高雅举止的模仿，倒不如说是直接卷入了与之交往的复杂过程。

宫廷剧作家与专业剧作家

因此，宫廷的日常生活就是“戏”，这不仅在出入宫廷的人所观看和创作的戏剧中反映出来，同时这些戏剧也对宫廷的生活产生了深刻的影响。上流时尚社会的多数人在公众中的行为表现似乎就是在演戏，而演员所经常“扮演”的也是时尚社会的人物。查尔斯·兰姆(Charles Lamb)早在维多利亚式拘谨风格盛行前很久就指出，复辟时期的喜剧“矫揉造作”，意思是当时的喜剧不能反映真实的世界，以此对其过分之处予以解释；相反，宫廷上层的“真实世界”似乎是按照“矫揉造作”的准则来构建的。

如果说从表面来看17世纪70年代的喜剧，往往对那个时代的社会罪恶没有批判的话，那么它是以戏剧化的手段毫不保留地将它们表现出来的，其对“矫揉造作”的杀伤力绝不亚于任何一种方式。因此，正如埃思里奇在《摩登人物》(*The Man of Mode*)中无情直白地揭露复辟时期的性道德一样，威彻利则在《爽快人》中展示了宫廷圈子行为背后的厌婚症。《爽快人》中所有的人物都刚刚看过《乡村妻子》，整个戏剧以一种奇特的方式对莎士比亚的《第十二夜》做出回应——结果，超戏剧的张力被用以揭示、同时也掩盖了威彻利一直在延伸的戏剧镜子长廊中语言、社会行为与性经验之间的分离。

《爽快人》第一次上演时，观众大惑不解，感到无所适从，而白金汉、罗切斯特、多西特及其朋友们却对此“大加赞赏”，观众根据这一暗示，也给戏剧以很好的评价。只要得到宫廷才子的首肯，就足以将一出戏捧红，正如约翰·丹尼斯所言，使其“一夜之间出名，而且经久不衰”。这是威彻利四部真实作品中最后一出戏，而《摩登人物》则是埃思里奇三部真实作品的最后一部。相反，约翰·德莱顿自1663年至1694年，创作出近30部戏剧。阿弗拉·贝恩(Aphra Behn)则在自1672年起到1682年止短暂的戏剧生涯中，创作了至少16部戏剧。



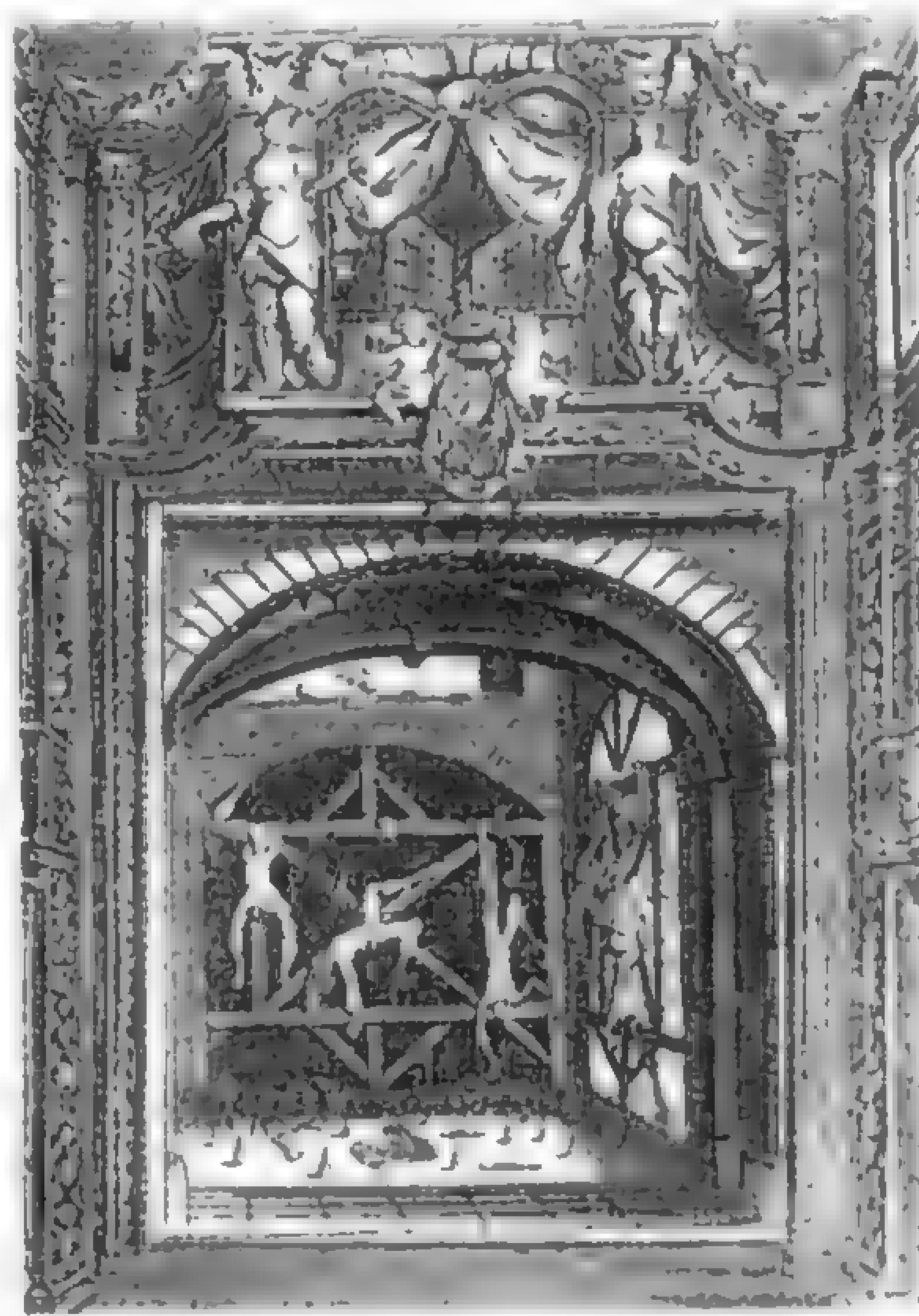
复辟时期两位伟大的专业戏剧家。阿弗拉·贝恩（左）为英国第一位女戏剧家。贝恩生于肯特，在苏里南长大成人，26岁孀居，英荷战争期间，曾做过间谍，后因负债入狱，出狱后开始从事戏剧创作。其戏剧活泼辛辣，深受喜爱，多为喜剧，其中包括《逼婚》(*The Forced Marriage*)(1670)、《流浪者》(*The Rover*)(1676)和《机运》(*The Lucky Chance*)(1686)。约翰·德莱顿（右）既是多产的戏剧家，也是诗人、讽刺家和批评理论家。其剧作体裁广泛，有喜剧《争风吃醋的女人》(*The Rival Ladies*)(1664)、《时尚婚姻》(*Marriage-à-la-Mode*)(1673)等，也有《印度皇后》(*The Indian Queen*)(1664)和《格拉纳达的征服》(*The Conquest of Granada*)之类的英雄史诗剧，还有素体诗剧，著名的有《一切为了爱情》(*All for Love*)(1678)，正如本书第97页中所描述的，在这出戏中，德莱顿着手“规范”莎士比亚的《安东尼和克莉奥佩屈拉》

当然，宫廷业余剧作家与专业剧作家之间最大的差别在于，后者需要靠写作来谋取生计。德莱顿因为迎合了国王一个情妇的嗜好，得到了宫廷第一个肥缺，而且，尽管继戴夫南特之后，成为桂冠诗人，但是他从来没有奢望得到塞德利和埃思里奇一样的地位——只有威彻利似乎通过个人人格魅力和在宫廷鞍前马后效劳，而非身世，得到这一殊荣。白金汉在其滑稽讽刺剧《排演》(*The Rehearsal*)中讥讽地称德莱顿为桂冠——但是，有人怀疑这位好与人争论的诗人因讽刺过罗切斯特，便在一背静的胡同里遭到戴面具的打手的毒打。

1668年，德莱顿与国王剧团签约，每年为剧团写三部戏，而剧团则给他1.25的股份，目的是希望获得一份经济上的安全感——但是，事实证明，这个创作速度对他来说过于苛刻。约翰·克郎(John Crowne)与公爵剧团似乎也建立了类似的关系，而且贝恩夫人也在专门为该剧团写戏，但似乎没有证据表明，她与剧团有什么正式的协议。然而，自由职业作家必须加班加点拼命工作，挣两份甚至三份收入，才

能维持生计——这是戏剧业薪酬制度的开始。关于这一点，我们将在本书下一章中详细讨论。

因此，德莱顿和贝恩夫人都必须兼顾大众的趣味，而且两人都心甘情愿地做出了改变——德莱顿改变的是艺术手法，而贝恩夫人改变的则是性道德观念，表面上看是一种"解放"，但在实际上则是彻头彻尾对女人的剥削。因此，在《流浪者》(1676)一剧中，贝恩夫人让浪荡子式的恶棍娶了女继承人，但是却让周旋于达官贵人之间神秘、坚强的交际花安杰莉卡·比安卡(Angelica Bianca)，成为臭名昭著的"流浪者"——她的的确确已无处可去。这一点被人作为结构上的缺陷，大加攻击。当时的观众对作家本人之类的女人的命运根本漠不关心，而贝恩夫人胆敢冒天下之大不韪，将这样一个"流浪者"展示给他们。在这样一个只要求权利却无视其责任和义务的男性占统治地位的社会中，作家通过这个人物表达了自己争取独立的思想。20世纪随着女权主义批评的兴起，作家的地位重新得到肯定，其"情节喜剧"(intrigue comedy)也随之在戏剧史上获得了恰当的地位。



埃尔卡纳·塞特尔英雄剧《摩洛哥女皇》(1673)最后一幕中，发现钉在墙头钉上的恶棍的一场戏。出版的剧本中提供了复辟时期有关场景设计的罕见视觉证据，其中还包括每一幕的舞台设置图解，表明舞台侧景和舞台边缘为了表演盛大场面进行了适当但耗资巨大的改造。请注意将场景"框住"的精心制作的台口拱门。除了用于表演图中所表现的"发现"戏和类似具有强烈对比效果的场景与活报剧场景外，演员的活动都在台前区域，即前景中台口门之间勉强可见到的区域中进行。

现代戏剧批评家罗伯特·休姆(Robert Hume)认为，贝恩夫人的作品是17世纪70年代"格调变化的明显标志"，表明其戏剧创作专业艺术日臻完美。在这个时期，她的戏剧创作从严肃的情节喜剧和悲喜剧，到具有异国情调的轻喜剧，体裁广泛，1678年创作了《佩兴特·凡西爵士》(*Sir Patient Fancy*[1])——"一部以通奸为题材粗俗的伦敦市民喜剧，(是)一部充满活力、嬉闹和低俗(的戏剧)"。同样的评价也适合于德莱顿同年创作的《善良的管家》，又名《林伯汉先生》(*The Kind Keeper*; *or Mr Limberham*)，剧中描述了一个浪荡子的生活经历——他不同于《流浪者》中的威尔莫尔(Willmore)，满足于同时有两个女人，也不同于《摩登人物》中的多里门特(Dorimant)，周旋于三个女人之间，而至少与四个女人有感情纠葛，她们都很温顺，但互为对方制造障碍。

尽管表面上看来都以多重通奸为主题，但上述戏剧与威彻利的《乡村妻子》却有天壤之别：一种是反映性欲无所不在的特性和性欲之荒诞不经的风尚闹剧，一种是具有"真实"行为与造作行为互相交织的这一复辟时期不同特征的风尚喜剧。因此，复辟时期不同喜剧形式之间的差异应予以重视。因为现在得到更多关注的只有"风尚"喜剧——尽管以性爱为题材的闹剧，应该也符合欣赏乔·奥顿(Joe Orton)的喜爱绝不亚于艾伦·艾克伯恩(Alan Ayckbourn)的社会的好恶。

"英雄悲剧"是一种很少重新上演但争议颇多的戏剧体裁，这类戏剧中所宣扬的严苛的绝对道德观念，似乎很难与复辟时期喜剧的性嬉戏调和起来。英雄悲剧与复辟时期的喜剧对观众显然同样具有吸引力，因此或许将它们统称为英雄剧倒更贴切。其意图是引起观众的"景仰"，而非亚里士多德的"敬畏和怜悯"："严肃的"戏剧结果可以带上"欢乐的"尾巴，而且戏剧语言和表演的程式化、"造作"的特性，使以原本用于表现低俗冲动的喜剧形式来表现那个时代的高雅本能成为可能。

然而，在英雄剧中，程式化甚至大大落后于行为，因为这种戏剧形式从一开始起就在有意识地通过与史诗的类比，来美化(尤其突出的是)公众需求与个人私生活之间的冲突。"爱情和勇敢应该成为这种戏剧的主题"，1672年，德莱顿在谈到这一体裁时曾如是宣称。主题与形式的矛盾为鲜明的诗歌形式(如"英雄"双联诗或者五

① "patient"的意思是"病人"或者"耐心"，"fancy"意为"想像"。——译注

步抑扬格)所强化。这种双联诗歌形式，从理论上讲，提倡工整平稳的对仗和精心设计的韵脚，其使用越来越广泛，取代了上一时代(复辟时期的人所认为的)缺乏规则性的素体诗。但是，在实践中，这种清规戒律像紧身衣一样制约着戏剧，因此不可避免地时常被冲破，然而对韵脚的苛刻要求常常使崇高的情感沦落为矫揉造作的感伤①。

某些戏剧的标题，如塞特尔(Settle)的《摩洛哥女皇》(*The Empress of Morocco*)(1673)和克郎的《耶路撒冷的毁灭》(*The Destruction of Jerusalem*)(1677年)，显而易见地表明，异国情调背景和恢弘的场面是这种戏剧形式通常所必需的——正如其中包含的歌剧成分，这归功于戴夫南特早期的戏剧试验。英雄剧几乎不可与它所追求的古典意义上的“史诗”同日而语或相提并论，的确更恰当地说，它与塞西尔·B·德米尔(Cecil B.De Mille②)所理解的“史诗”有遥远的传承关系。这不仅表现在其浓墨重彩、肆意讲究的排场上，同时还表现在其高度个人化的霍布斯所谓的“荣誉”上——从这个意义上讲，荣誉与其说是为他人服务，倒不如说是与自我形象密切相关之事。

这种戏剧形式，作为一种独立的体裁，始于1664年，标志是德莱顿与罗伯特·霍华德爵士合作创作的《印度女王》，演出后受到观众的欢迎，而且上演的时间比通常想像的要长——1671年首次上演的白金汉的讽刺剧《排演》，只是它最走红时期的一个点缀，并未加速其过早的衰落。德莱顿的英雄剧还有《印度皇帝》(1665)、《残酷的爱》(*Tyrannic Love*)(1669)和《格拉纳达的征服》(1670)。但是，尽管他在1675年创作的最后一部英雄剧《奥伦－蔡比》(*Aureng–Zebe*)的开场白中郑重其事地宣布，要放弃使用韵文，但是英雄剧仍然以旧戏翻新的形式长久不衰，并继续有新人新作，如埃尔卡纳·塞特尔(Elkanah Settle)和纳撒尼尔·李(Nathaniel Lee)。

在1672年，德莱顿曾坚持说，正是由于“上一个时代的诗剧”，“我们的机智、语言和对话得到完善”，而这一切可以“坦率、毫不阿谀奉承”地说，应该归功于“宫廷，尤其是国王，其典范作用促进了戏剧规则的形成”。遗憾的是，正是这种影响使戏剧脱离了普通民众。但是，德莱顿此处所说的表面的礼貌与严格的新古典主义原则之间，是有区别的。但是，人们有时候将两者混淆。起码，英雄剧像“上个时代”的戏剧一样嬉笑怒骂，没有拘束，而且同样津津乐道地将新古典主义所反对的暴力搬上舞台，从而违反了亚里士多德所谓的“统一律”。关于对莎士比亚戏剧的影响，我们将在本书第92页中进一步探讨。

“市区”和“镇区”

戏剧业随着宫廷对戏剧兴趣的减弱急速衰落，充分表明宫廷的眷顾是戏剧存在发展的必要条件。至1678年，国王剧团已陷入重重危机：剧团主要演员年事已高，且体弱多病，演员因私占戏装争吵不休，剧团长期以来一直经营不善，债台愈筑愈高。同年，“天主教阴谋③”转移了王室的注意力，使他们不再关注戏剧事务，随后发生的“排他主义危机”，即拒绝信仰天主教的查理之弟继承王位、拥立其私生子为王的运动，进一步将宫廷观众的注意力和精力转移了出去。

对国王剧团而言，这是永远衰败的开始。1682年4月，查尔斯·基利格鲁(Charles Killigrew)将特鲁街的皇家剧院关闭，并着手与戴夫南特的儿子查尔斯谈判，准备合并两个得到王室授权的剧团。此时，戴夫南特的儿子已继承了多西特剧院，由贝特顿及其朋友和演员威廉·史密斯(William Smith)协助剧院管理工作。事实上，他接管了剧院、剧本以及其他各个方面所有的事务。基利格鲁已不能不经股份持有者同意擅自做出决断，但是他最终成功地减少了自己的损失，得到一大笔退职金。1682年11月，公爵剧团在多西特剧院最后一次演出后仅一周，“联合剧团”在特鲁里街开业，在随后的13年间，满足了伦敦观看戏剧演出的需求。

多西特剧院一直在上演戏剧，但大都是比较铺张的娱乐活动——显然，这样不仅可充分使用这里的技术资

①即为了趁韵，语言表达词不达意。——译注

②电影制片人兼导演，擅长用豪华壮观的场面招徕观众。——译注

③英格兰历史上纯属捏造的一个阴谋。据说，耶稣会教士计划谋杀查理二世，拥立信仰天主教的约克公爵为王。此事株连甚广，有35人被处死。——译注



约翰·莱西的“三重肖像画”（1681年展出），迈克尔·赖特（Michael Wright）1662年受查理二世委托所作。莱西为查理二世钟爱的喜剧演员，画中所描绘的是他本人最喜爱的三个角色——《委员会》中的蒂格（Teague）、《骗子》中的斯克拉普尔（Scruple）和《杂耍》中的加利亚德（Galliard）。但是，1667年，莱西因上演爱德华·霍华德的《王冠易手》（1667），对宫廷的腐败有讽刺之意，激怒了国王（并被短期监禁）。莱西扮演过的名角色还包括法尔斯塔夫（Falstaff），1671年上演白金汉的《排演》，惟妙惟肖地模仿德莱顿，扮演其中的贝斯（Bayes）一角。他以莎士比亚的《驯悍记》为摹本，创作了《苏格兰人桑尼》（*Sauny the Scot*）。

源，而且符合来自伦敦市附近区域的观众的口味，据说伦敦市民喜欢宏大的场面，而对机智的语言则趣味索然。因为这是居住在“镇”(指形成中的伦敦西区，当时正处于快速发展阶段，沿着斯特兰德大街，向怀特豪尔宫和威斯敏斯特宫方向延伸)里的作家和廷臣对他们的评价，显然带有偏见。但是，上述事实至少确证，在伦敦城方圆一英里区域里居住的中产阶级和商人阶层人士(伦敦市民严格遵守新教的工作道德，而绅士阶层的典型特征是悠闲)，已开始进出剧院看戏。

的确，根据佩皮斯在《日记》中提供的证据和许多戏剧的开场白和收场白(现在按照习惯要求，成为向各种各类观众寻求认可的呼吁)，似乎早在17世纪60年代末，市民甚至学徒就已开始回到剧院看戏——尽管由于当时剧院容量有限，日接待观众的数量略多于1000人，看戏的总人数不可能很多。当然，伦敦“居民”(the cits[①])已经在戏剧表演中扮演现场人物(attendant characters[②])——起初，只是做讽刺、勾引和羞辱的对象，但有时实际参与制造戏剧气氛。

因此，托马斯·沙德韦尔在其作品《艾普索姆泉》(*Epsom Wells*)(1672)中，将典型的资产阶级所关心的事情，置于典型的资产阶级背景中来表现，后来他又在《阿尔萨斯乡绅》(*The Squire of Alsatia*)(1688)一出戏中，对伦敦下层社会的黑暗(具有讽刺意味的是，借泰伦斯之口)进行了入木三分的揭露。德莱顿的《善良的管家》则主要是以一家寄宿舍为背景。但是，由于17世纪80年代仍是一个危机四起的时期，旧有的对市民的仇视，如今在排他主义者中间越来越明显，不久前他们已公开宣布了其对议会的敌视，这种仇视在戏剧中亦有所反映：其中有两部最有代表性，一是“风俗”喜剧，一是闹剧喜剧。

托马斯·奥特韦(Thomas Otway)的戏剧生涯极其短暂，如今人们记得他，是因为其悲剧《被救的威尼斯》(*Venice Preserved*)(1682)。在这出戏中，作家将激情、人类基本心理和节奏融于一体，其方式预示情节剧的产生。这是至今仍成功上演的为数不多的复辟时期的戏剧之一。在本戏中，奥特韦抑制不住自己创作的冲动，通过腐败、淫荡和说话常常离题的年迈的议员安东尼这个人物，对排他主义领袖人物和政客沙夫茨伯里伯爵(the Earl of Shaftesbury)，进行了无情的讽刺和鞭挞。

但是，在他的早期喜剧《士兵的幸运》(*The Soldier's Fortune*)(1680)中，奥特韦一改传统“风俗”喜剧传统，剧中表现的并非智慧的廷臣与愚蠢的平民之间的对比，而是贵族出身但身无分文的上尉与富有、年迈的城市居民戴维·邓斯(Davy Dunce)爵士的不同际遇——后者娶了他钟爱的女人为妻，而她则需要戴维·邓斯爵士所能提供的金钱和安全感。戏剧结束时，已为实施通奸做好了铺垫。但是，与此同时，“镇”与“城”之间的经济关系在剧中也得到敏锐、真实和讽刺的揭示。

相反，爱德华·雷文斯克罗夫特(Edward Ravenscroft)的《伦敦通奸者》(*The London Cuckolds*)(1681)虽

①也可作商人解。——译注
②即现场观众扮演一些次要角色，与现在流行的互动式戏剧表演有点相似。——译注

对莎士比亚戏剧的改造

具有讽刺意味的是，1678年，约翰·德莱顿采用无韵体创作了《一切为了爱情》，将自己从韵的桎梏中"解放"出来，但这恰好是一部典型的英雄剧，剧中反映了英雄剧的典型冲突，即爱情与勇气之间的矛盾。同时，它还遵守了时间、地点和动作的"统一"。因此，将莎士比亚有意识拖拖拉拉长达46场、跨越古代世界的《安东尼和克莉奥佩屈拉》改编为名副其实的新古典主义素体诗悲剧。然而，从风格上来看，德莱顿坚持认为，他使"莎士比亚更加崇高"，并评价说，古代的范例虽然"规则……(但)气势不够大，不适合以更大的社会为背景的英国悲剧"。

同年，即1678年，戏剧评论家托马斯·赖默(Thomas Rymer)在对《上一时代悲剧》(The Tragedies of the Last Age)的缺点进行思索的过程中，想到了"诗的正义"这个英雄剧所一向遵循的概念，认为艺术必须遵守道德得体原则，惩恶扬善。戏剧家内厄姆·塔特(Nahum Tate)在《李尔王》(1681)皆大欢喜的结局中，将这一原则付诸实践：国王恢复了清醒(所有的国王都应该如此)，但将王位让给团聚的恋人埃德加(Edgar)和科迪莉亚(Cordelia)。弄人像在复辟时期的戏剧中一样，随之被悄悄地废黜。



尽管作者可能为了给自己改写的戏剧增添崇高的色彩，在前言或者收场白中谈到新古典主义的戒律或者诗的正义，但是实际上多数出于实际的考虑，根据变化的时尚和戏剧可能性做出了相应的变通。确实，1660年，戴夫南特获得莎士比亚部分戏剧的所有权，前提条件(同样的条件没有被强加给基利格鲁)是，他必须对戏剧进行"改造"——戴夫南特确实根据他自己、似乎还有观众对场景，音乐和生动的事件的好恶，对莎士比亚的戏剧进行了改造。

1667年，戴夫南特与德莱顿联手对《暴风雨》这部莎士比亚恰巧遵循统一律创作的戏剧，进行了"润色"，额外增添了一个副情节，密兰达(Miranda)和卡列班多了几个姐妹，爱丽儿(Ariel)多了女性对手。关于暴力问题，爱德华·雷文斯克罗夫特1678年改编的《泰脱斯·安特洛尼格斯》(Titus Andronicus)，甚至比原作还血腥。次年，德莱顿改编了《特洛伊洛斯和克瑞西达》，最后一场中舞台上尸体的数量远

尼古拉斯·罗(Nicholas Rowe)编辑的第一"学者"版莎士比亚戏剧(1709)的两幅卷首插图。据说，《哈姆莱特》"室内场景"(上图)所描绘的是托马斯·贝特顿扮演的标题角色。松开的长袜带暗示哈姆莱特已"发疯"，而翻倒的椅子则表示惊讶，演员做出一种极度"恐怖状"，可能受到观众的欣赏和鼓掌欢迎。鬼魂身着封建时代的铠甲，与哈姆莱特和葛特露(Gertrude)毫无疑问的"现代"装束，形成奇特的组合。右页图：班戈(Banquo)的鬼魂(女巫后边)向麦克白展示出酷似斯图亚特王朝国王的游行。麦克白仍由著名的贝特顿扮演，他头戴垂肩假发，身着带衣兜的长马甲，脚穿方头鞋，活脱儿是安妮女王统治时期的绅士。凹陷在舞台上机关里的大锅慢慢地显现出来，女巫现在变成喜剧中的丑婆，由男演员扮演。

远多于莎士比亚的原作。1681年，内厄姆·塔特改编《科利奥兰纳斯》(Coriolanus)时，甚至在剧中增添了喜剧成分。可是，这是莎士比亚伟大悲剧中，惟一一部作家本人有意识避免搀杂其他戏剧体裁成分的作品。关于《麦克白》，戴夫南特长期占据舞台的版本中采用了靠器械在空中飞行的女巫和马修·洛克(Matthew Locke)谱写的音乐。



请记住，莎士比亚的多数戏剧本身是在其他作家原作的基础上改编而成的，所以复辟时期(和后来)的作家将它们加以改造，以反映他们自己的趣味，这本无可厚非，甚至没有什么不同寻常之处。最近数十年来，作家们在以不同的方式做着同样的事情。典型的做法是，甚至在恢复文本"本来面目"的过程中，将导演对戏剧的"阐释"强加给原作。现在越来越多的人坚持认为，文本的"权威性"来自于戏剧表演实践，而非作者原汁原味的天才。

我们可能还应该记住，这是英国戏剧史上第一个上演过去时代"经典"剧目的时期——尽管当时人们尚未将这些剧目看成是经典。无论剧目的选择多么挑剔，也不管中间加入了多少那个时代的成分，将这些旧戏重新搬上舞台，这本身就对1668年至1687年这十多年来戏剧朝着健康的方向发展，起了一定的作用。新喜剧和悲剧中所显示出来的独创性和形式的多样性，正如我们在正文中所讨论过的，进一步表明，戏剧艺术正处于创造性的孕育阶段。

是一部轻松活泼的性闹剧，但在戏剧史上具有重要地位，因为戏剧的标题和故事都突出了三位富裕的城市商人。三人都娶了年轻女子为妻，而且不得不与她们的更有活力的崇拜者争宠。剧中很少直接涉及政治，其中一个浪荡子自己就是富裕的商人。这出戏一直在市长大人日(Lord Mayor's Day)上演，长达一个世纪，这显然说明这出戏颇受戏剧所讽刺的那个阶层的欢迎。然而，这本身可能具有重要意义，因为看到宫廷观众日益萎缩，剧院很快就认识到城市居民的支持乃是生存的惟一希望。城市居民一旦在经济上和政治上都获得独立，便有闲钱和时间逛剧院，让演员拿自己开涮，博得一笑，因为他们清醒地认识到，在现实生活中，他们才是笑到最后的人。

第九章　资产阶级戏剧的诞生　1682年至1707年



威廉三世在福罗拉（Flora[(1)]）和布里坦尼娅(Britannia[(2)]）的陪同下，凯旋归来。贺拉斯·沃波尔(Horace Walpole）认为，画中左下角的两位女士为巴里夫人和布雷斯格德尔夫人，她们是17世纪末叶的著名女演员。作为康格里夫（Congreve）《如此世道》(*The Way of the World*）一剧中米拉门特（Millamant）的首演演员，安妮·布雷斯格德尔（Anne Bracegirdle，1671～1748）喜欢演喜剧性或者可怜的角色，而伊丽莎白·巴里（Elizabeth Barry，约1658～1713）则擅长悲剧角色，尤其是出身高贵或者英雄类型的角色，据西伯（Cibber）说，扮演这些角色时，她能够"将自己的情感如痴如醉、和谐自然地倾泻出来"。布雷斯格德尔长得比巴里美丽，而且活泼可爱，富有表现力，而巴里则声音高亢、洪亮。本画为戈弗雷·克内勒爵士（Godfrey Kneller）所作，以庆祝1688年詹姆斯二世逊位后，君主"立宪"制建立

仅有的统计数据证实，联合剧团初期演出的剧目大部分是旧戏。而17世纪80年代初，国王剧团仍然活跃于舞台上时，伦敦每年大约上演12部新戏。但是，80年代后半期是一个内忧频仍的岁月，查理逝世，其弟詹姆斯登基，执政时间虽然短暂，却埋下纷争的种子。同一时期，英格兰发生"不流血的革命"，詹姆斯之女、信奉新教的玛丽与丈夫奥兰治的威廉(William of Orange)，作为所谓"立宪"君主，登上王位。在这个历史时期内，每年平均只有四部新戏在特鲁里街的舞台上上演。

戏剧界对当时浓重的政治气氛反应迅速。现在，悲剧中常常带有浓厚的以古喻今的意味。莎士比亚的《理查二世》因无意之中为1601年的埃塞克斯叛乱做了辩护，招致不幸。无独有偶，1680年，塔特以合法君主被废黜为主题改编的《理查二世》，也给国王剧团招来祸害。纳撒尼尔·李的剧作《卢修斯·朱尼厄斯·布鲁图斯》(*Lucius Junius Brutus*)在直截了当地为辉格党摇旗呐喊，庆祝残暴的塔昆(Tarquin[①])倒台和罗马共和国的建立，从而导致1680年该剧演出数场后遭封杀。但是，托利党也做出了反击，萨瑟恩的《忠实的弟兄》(*The Loyal Brother*)(1682)和德莱顿的《西班牙游乞僧》(*The Spanish Friar*)在同一年上演。前者是对信奉天主教、等待继承王位的继承人指名道姓地予以颂扬，而后者则在君主受神谕反对非法颠覆这一主题之外，埋设了一条反天主教副线。

在其他一些悲剧中，如纳撒尼尔·李的《恺撒·博吉亚》(*Caesar Borgia*)(1679年)、约翰·克郎的《梯厄斯忒斯》(*Thyestes*[②])(1680)、传统悲剧中英雄的固定行为似乎被纯粹的恐惧所替代。假如奥特韦的《孤儿》(*The Orphan*)(1680)是早期对人类痛苦与不幸审美需求的有力回应的话，这种需求则往往是靠在传统的悲喜剧中加上几滴眼泪，来草率地满足的。例如，萨瑟恩的《失望》(*The Disappointment*)(1684)或者德弗(D'Urfey)的《土匪》(*The Banditti*)(1686)，即属于此类。在有的

① "Lucius Tarquinius Priscus" 或者 "Lucius Tarquinius Superbus" 的英文名字，本书中究竟指哪一位，不详。前者为传说中的罗马第五代国王，原为王子监护人，国王死后，篡夺王位，后被王子杀死；后者为传说中的罗马第七代国王，谋杀其岳父第六代国王，建立独裁政权，后来元老院议员发动叛乱，驱逐其全家。——译注

② 希腊神话中的人物，因诱奸其嫂，其兄将其三个儿子杀害，并用他们的肉来招待他。——译注

(1) 古罗马宗教所信奉的花神。——译注

(2) 英帝国的拟人化称呼，其象征是头戴钢盔、手持盾牌和三叉戟的女性形象。——译注

戏剧中，如塞特尔1680年的戏剧《致命的爱》(*Fatal Love*)，荣誉与痛苦在同一戏剧中发生冲突，造成不幸的后果。

约翰·班克斯(John Banks)之所以将《不幸的宠儿》(*The Unhappy Favourite*)(1681)描写为“贵族太太、小姐的戏”，是因为他关注对人类痛苦有审美情趣的那部分有身份地位的观众。次年，他写出了第一部真正意义上的“女人悲剧”：《背叛的贞德》，又名《安娜·布伦》(*Virtue Betrayed*，or，*Anna Bullen*)。“女性”的审美趣味现在应该得到恰当的尊重，这并非是因为中产阶级和上层社会正在发生变化，不再那么由男人统治一切，而是因为休闲尽管不再是绅士的专利，但在一定程度上仍然是贵族太太和小姐的标志。

喜剧新种类

17世纪80年代初，阿弗拉·贝恩曾尝试政治喜剧的创作，在《圆颅党人》(*The Roundheads*)(1681)中，向清教徒的夙敌发起进攻，而在《城市女继承人》(*The City Heiress*)(1682)中，则对辉格反对派进行了抨击——其中有一个人物，虽有一层薄薄的伪装，但仍依稀可以辨别出他就是沙夫茨伯里伯爵，剧中他采取欺骗手段，获得了波兰王位继承人的地位。但是，在为佚名剧作《罗米拉斯与埃西莉亚》(*Romulus and Hersilia*)写的收场白中，她呼吁处死密谋反叛父亲的私生子——此处显然指觊觎王位者蒙默思公爵(Monmouth①)。阿弗拉·贝恩因此损伤了国王莫名其妙的家族荣誉感，可能遭到过短暂监禁。

为了维持生计，贝恩夫人逐渐将全部精力投入到小说的创作中，此后仅写过为数不多的几部戏剧——1686年至1687年低谷时期创作的作品中有两部戏有着截然不同的命运，这颇耐人寻味。《机运》(1686)一剧虽然在当代被作为喧闹的性喜剧被成功地搬上舞台，但是对当时的观众而言，显然违背道德规范，因此贝恩夫人在印刷版中加了一个前言，为自己辩护。后来，她尝试彻底改变戏剧创作的路子，在《月亮皇帝》(*The Emperor of the Moon*)中写了一场场面壮观但从最精确的意义上讲滑稽可笑的音乐闹剧，为意大利即兴戏剧(commedia dell’arte②)本土化时尚的先兆。1688年，演员威廉·芒福特(William Mountfort)上演了《浮士德博士的一生》(*Life and Death of Doctor Faustus*)，企图再次靠这一场闹剧获得成功，但是即兴喜剧风格作为一种时尚直到下一世纪才真正兴盛起来。

1689年，阿弗拉·贝恩作为一个职业剧作家，在事业的顶峰时期与世长辞。此时，宫廷年迈的创作班子中，罗切斯特也已过世，而白金汉“因纵欲过度，已瘦骨嶙峋”，而贝恩夫人的剧作家朋友也命运多舛：埃思里奇同前国王一起被流放；奥特韦贫困交加，死后像乞丐一样被草草安葬；威彻利负债累累，被投入监狱；纳撒尼尔·李精神病发作，被关入疯人院，供众人观瞻。詹姆斯在在位的短暂时间里，心里想的是更重要的大事，根本无心于戏剧——威廉和玛丽对戏剧的兴趣，也仅仅是敷衍了事。因此，戏剧最终失去了其在宫廷活动的中心地位。而且，由于需要迎合资产阶级的趣味，戏剧必须适应资产阶级控制越来越稳固的市场需求。

从塞德利戏剧《贝拉米拉》(*Bellamira*)(1687)的序言来判断，在这出戏中，冒犯观众的并非是其反道德内容，而是具有讽刺意味的连珠妙语太刺耳，中产阶级听后不舒服。沙德韦尔的《阿尔萨斯乡绅》(1688)所获得的巨大成功表明，观众趣味的大趋势是崇尚简洁——喜欢有情节的嬉戏调情戏，故事的背景是易于辨认的氛围(尽管这起源于泰伦斯的喜剧)，语言活泼辛辣，但不失体面，而且(同样重要的是)美德在戏剧达到高潮时得到奖赏，邪恶应始终受到贬斥。自此开始，新戏在演出剧目中数量急剧增加，其中有相当一部分仅仅是具有地方色彩、情节发展迅速的喜剧，其作者惟一的愿望是赶超沙德韦尔，打破他最初连续上演13个晚上的演出记录。

开场白和收场白现在已是人们期待中的戏剧附属部分，其中需要精确地计算要求观众规律地鼓掌欢迎的次

---

①查理二世与露西·沃尔特之私生子，因参与辉格党反对查理和詹姆斯的阴谋，被驱逐出宫廷，避难荷兰。詹姆斯二世即位后，返回英国，纠集起四千余农民，与王室对抗，不久被击败并处死。——译注

② 16世纪至18世纪意大利流行的一种喜剧形式，其特点是人物定型，表演程式化，除男女主人公之外，演员都戴面具。——译注

数。查理统治早期，戏剧的开场白和收场白中常常将正厅后座指定为才子、俊男和花花公子的专座。旁边的包厢是专门为“女性”预留的，而“在上层包厢里就座的”则是，用佩皮斯的话来说，“大人物”——或者，用德莱顿更精确的定义来说，“那些有马车的人”。在中间顶层楼座上，值得尊敬但受到“鄙视”的“城市居民”似乎混迹于妓女、流氓和嫖客之间，而在最上面阶梯座位上就座的则是仆从，他们在随时听从主人的吩咐。

贝特顿逃离特鲁里街

17世纪末，戏剧变革虽然在悄然进行，但势不可挡，而且这种变革由于中产阶级的受虐狂心态而更加复杂化了。他们似乎已经发现，戏剧中有那么一点侮辱的成分，只要对他们的权力给予适当的承认，是可以接受的。18世纪伊始，戏剧评论家约翰·丹尼斯(John Dennis)写道，让他感到悲哀的并非是新一代观众缺乏教养，而是他们看戏时的漫不经心。“翻跟头、撑杆跳、空中舞蹈”诸如此类幕间插演的娱乐节目开始充斥节目单。丹尼斯认为，这是由于观众结构的变化造成的，现在来看戏的是“年轻的小弟弟们”、城市新富和“相当多的外国人”。他还评论说，“现在做生意的人中绅士的数量”，比查理国王统治时期“多十倍”——显然，他对这类“绅士”的阶级本源或者其与商业的联系，并不反感，令他不满的是他们政治和生意上的顾虑，可能会使他们不能将注意力集中到戏剧上。

正当戏剧家们在努力迎合新观众的趣味之时，另外一件事却正在威胁演员们的生存。1687年，戏剧界最后也是最无足轻重的一位戴夫南特式的人物，亚历山大(Alexander)罢免了贝特顿和史密斯对特鲁里街剧院的谨小慎微但有见识的管理的权力，进而开始揩剧团的油水，使其经济雪上加霜。后来，贝特顿被迫离开剧院，其日常事务落入其债权人，一位名叫克里斯托弗·里奇(Christopher Rich)的人的手中。他解聘了经验丰富的演员，招聘了一些价格低廉的初入道的演员，原因是老迈的剧团已无法承受这些人的工资的压力。1694年12月，贝特顿与多数戏剧界老人联名向宫务大臣请愿，提出申诉。同月，玛丽女王驾崩，戏剧演出暂时终止。造反者不失时机，完善了剧团未来独立的计划。

1695年3月，国王威廉批准了上述计划，剧团据此得到赞助，恢复林肯律师学院菲尔兹剧院的演出。国丧后同一月，特鲁里街剧院重新开业［上演了贝恩夫人充满激情的悲剧《阿布德拉ザ》(*Abdelazar*)，但观众反应冷淡］。然而，尽管林肯律师学院菲尔兹剧院在随后的三周内仍未做好演出的准备，但是贝特顿剧团已得到年轻的威廉·康格里夫的忠诚，其第一部戏剧《老光棍》(*The Old Bachelor*)1693年上演，大获成功；《以爱还爱》(*Love for Love*)不仅连续上演13场，场场爆满，而且使剧团在开业期间“没有机会演出其他任何戏剧”。因此，康格里夫新风格的风俗喜剧还引发了新一轮“剧院之间的战争”。关于风俗喜剧和剧院间的争斗，我们将在下文中进一步探讨。

起初，从林肯律师学院菲尔兹剧院分裂出去的剧团得益于其年龄。贝特顿多才多艺，擅长扮演各种角色，虽然已年近六旬，且外表平平、体态略微发胖，但此时正是他演出悲剧和英雄角色的最佳时期。但是，他也在继续扮演年轻的男主角，如康格里夫的瓦伦丁(Valentine)，与他同台演出的有，凯夫·昂德希



凯夫·昂德希尔(约1634～1710)，性格演员，擅长性格坚强的配角。画中所描绘的是他在罗伯特·霍华德爵士所作《委员会》中，扮演的自命不凡的清教徒执事奥巴代亚(Obadiah)。《委员会》是王政复辟时期后为数不多的时事剧之一，在长期上演的剧目中有一席之地。剧中所谓“委员会”，乃克伦威尔所设立，负责分配皇家财产——其中两位骑士英雄不仅有自己的财产，还为自己心爱的女人争得了一份。本书第91页插图中所描绘的是，约翰·莱西扮演的同一戏剧中的喜剧人物，善良的爱尔兰人蒂格。此处所印网线铜版画乃R·B·帕克斯（R.B.Parkes）根据R·宾(R.Bing)的绘画制作。



科利·西伯（1671～1757）的肖像画，丘赛普·格里森尼（Giuseppe Grisoni）作。画中所描绘的可能是他在《故态复萌》(*The Relapse*)中扮演的福平顿勋爵(Lord Foppington)这一著名角色。他在《爱情的最后一着》(*Love's Last Shift*)（1696）中，为自己创造了诺威尔梯·梵欣(Novelty Fashion[1])爵士这一冷酷无情的花花公子角色，功利的西伯对范布勒(Vanbrugh)爵士玩世不恭的续集推崇备至，一如他为自己感伤的原作沾沾自喜。在现实生活中，他似乎是一个更自觉和刻意追求外表的花花公子，比舞台上所表演的角色有过之而无不及。但是，尽管他作为桂冠诗人拙劣的诗艺为蒲柏所不齿，并在《群愚史诗》(*Dunciad*)(1743)修改本中讥讽他为沉闷女神的宠儿，但是作为演员他却是才思敏锐、多才多艺的多面手。其自传《聊作科利·西伯传》(*Apology*)(1740)中充满了对同时代人尖刻的评论，而奇怪的是，对自己漫长的戏剧生涯也是褒贬参半

尔(Cave Underhill)，他扮演"滑稽幽默"角色桑普森爵士(Sir Sampson)，做他的"反派角色"，而年轻但伤感的性格喜剧演员托马斯·多格特(Thomas Doggett)则扮演水手本恩，大受欢迎。玛丽·贝特顿(Mary Betterton)现在已退休，女主角由伊丽莎白·巴里担纲，她所扮演的刚愎自用、老于世故的一般女人角色，似乎比她所扮演的虚夸的悲剧女主角，更能反映其性格。年轻的安妮·布雷斯格德尔二十出头就已是资深演员，在剧中扮演天真少女的角色，即活泼的安杰莉卡。

利益分配制度的形成

1692年，威廉·芒福特为保护布雷斯格德尔不受莫汉勋爵的骚扰而被杀害，而杀人凶手却逃之夭夭，未得到应有的惩罚。这不仅表明演员社会地位低下，普遍不为人所尊重，而且表明人们想当然地假定，女演员是男人合理合法的玩弄对象。然而，巴里、布雷斯格德尔和芒福特的遗孀苏珊娜(Susannah，确切地讲，应该是费布吕亨夫人，Mrs Verbruggen)却获得与男人平等的地位，她们的名字出现在林肯律师学院剧团的执照上，但只有前两人为剧团完全合伙人。备受冷落的费布吕亨夫人愤然离去，回到了里奇的阵营中。

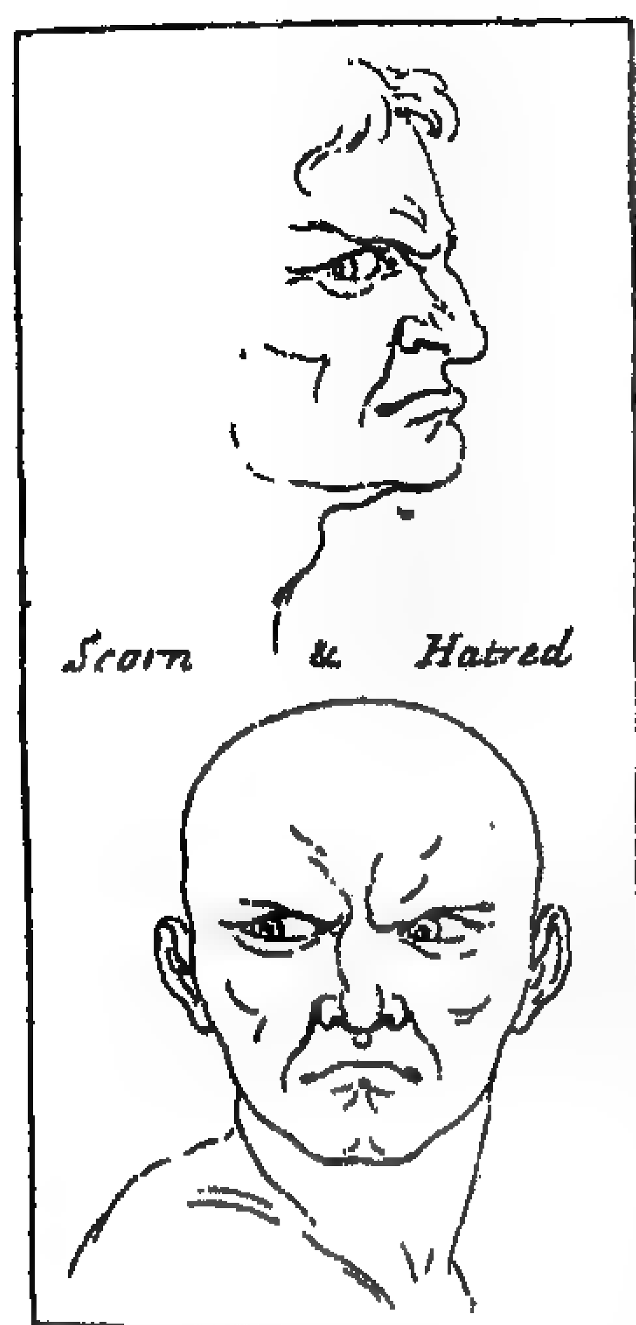
女性的部分解放，至少作为演出团体内部经济平等的个体，在一定程度上纠正了早在17世纪60年代就已为人们认识到的男女不平等现象。当时，有些演出，用佩皮斯的话来说，"因为女人的缘故"被撤销——因此，常常将女演员与年轻演员置于相同的慈善地位上，允许从事类似的"奖励"演出。至17世纪80年代，年轻演员获得特权，可以在夏季这种演出淡季演出他们自己的剧目，而且"利益分配制度"，即将某场演出的收益分配用以特定目的的一种制度，已变成个人的一种额外收入。

如前所述，对许多剧作家而言，第四日的外快已成为其经济的主要来源——尽管有些时候，为了保证一出戏开场连演三天后还能为人喜爱，让慷慨的朋友来捧场，可能需要费一番周折。后来慢慢地随着戏剧创作越来越专业化和首轮演出时间的延长，如果一出戏连续上演六场甚至九场，作者可得到更多的奖励。

据说，巴里夫人是17世纪80年代得到奖励的第一位演员，而且1649年演员请愿书中提及此事，表明那时这已是剧团资深演员期待的年终奖励。贝特顿离开特鲁里街后，在林肯律师学院菲尔兹剧院这种利益分配制度已形同虚设，但是据说在特鲁里剧院，里奇在1696年至1704年间，平均每年给演员60次这样的奖励，"以防止他们开小差和叛乱"。至18世纪，演员对这种特权已习以为常，成为一种理所当然的权利。

(1)具有新奇、时髦之含义。——译注

表演“规则”的形成



勒布伦表示蔑视和仇恨的面部表情的正面和侧面图（1701）。

当然，17世纪后期表演风格的形成是一个历史的过程。当时，行为仪式，即自我行为的规约化，在宫廷的日常生活中起着重要作用，而且其“表演”性质反映了上层社会交往的繁文缛节。

虽然此时宫廷与戏剧之间的关系正在发生变化，但是当时许多书籍仍然在向人们宣传一些程式化的日常行为方式，如问候寒暄和告别、行鞠躬礼和恭维以及对地位高低的肯定或者认可（更不用说所有对异性做出的象征性挑逗）等。这些行为在日常生活中都受到高度“形式化的”表现方式的制约，而这种表现方式本身就具有“戏剧性”。

甚至时尚小装饰也被赋予了多种意义。哈丽雅特（Harriet）出演的埃思里奇的《摩登人物》“上表演课”时，大部分时间是在学习摆弄扇子的动作——复杂的社会和性话语的视觉表现，因为不同动作可以肯定、否定甚至修正所说的话。

1711年，艾迪生（Addison）在《旁观者》（The Spectator）上发表的一篇文章中设想，应该建立一所教授如何“摆弄扇子”的学院，课程应教授开合、敲击、“舞动”扇子的多种方式——后一种练习中还应区分愤怒、谦虚、胆怯、糊涂、欢快和含情脉脉各种微妙的情感。因此，《摩登人物》中的洛威特夫人（Mrs Loveit）“将扇子撕成碎片”时所表达的意思，仅是用“狂风暴雨般”的言语向多里门特（Dorimant）所表达出来的一半。

戏剧修辞已经有了“固定”的伴随动作，如右图是由约翰·布尔沃（John Bulwer）（为聋哑者所准备）的手势图；1701年，查尔斯·勒布伦（Charles Lebrun）制定出一套类似的面部表情“规则”，如“蔑视”和“仇恨”，如上图所示。贝特顿本人〔据1710年为其写传记的作家查尔斯·吉尔顿（Charles Gildon）〕相信，人类的行为和各种形式的外部表达之间有一种对应关系，而且后者的准确性并不亚于前者：

> 头脑中的每一种激情或者感情都有恰当对应的面部表情、声音和肢体动作；人的整个身体、各种目光和发出的每一种声音都像乐器上的弦一样，接受发自各种激情冲动的声音。

上述观点可能导致个人演出风格的高度模式化，但是对这种美丽如画的动作的额外期待导致了舞台动作类型的高度形式化。

进而言之，做出某种姿势的意图不仅是表达特定的情绪，而且是为了博得观众的掌声。乔斯林·鲍威尔（Jocelyn Powell）指出，在戏剧导演不受重视（而剧作家比莎士比亚时代更少参与戏剧排演）的时代，“设计”动作和造型的任务责无旁贷地落到舞蹈教师身上，而且他们还帮助设计了其他一些规范动作——如演出剧本中的舞台说明所示，例如“向前迈步”、“后退”，或者“旁边谈话”。这种表演方式比戏剧中所表现出来的体裁、风格和道德特点更具有生命力，为后来者所继承，因为在王政复辟时期踏入戏剧行业、17世纪90年代早期仍供职于惟一一个班子的资深演员，对为数不多的戏剧新人仍有巨大的影响。



布尔沃的戏剧《奇罗洛佳》（*Chirologia*）（1644年）中的模仿手势。

成长中的新生代

自相矛盾的是，贝特顿离开特鲁里街后，“老剧院”(当时就是这样叫的)的所有事务全部由更年轻(而且廉价)的演员掌管，如乔治·鲍威尔(George Powell)和喜剧演员威廉·平克斯曼(William Pinkethman)。当时，里奇已让前者承担了贝特顿的某些角色，如“粗鲁的英雄”杰克·费布吕亨，而后者最拿手的角色则是哈乐根(Harlequin①)式的角色。17世纪和18世纪之交，威廉·布洛克(William Bullock)、罗伯特·威尔克斯(Robert Wilks)、亨利·诺里斯(Henry Norris)和安妮·奥德菲尔德(Anne Oldfield)都已加盟该剧团。

关于新生代演员对戏剧演出风格的影响，我们将在下一章中深入探讨。同时，正如剧团领军人物之一多年后在自传中所言：“贝特顿的人……多数都已老迈，没有进取心；而且，尽管我们在特鲁里街上呆的时日不长，太年轻，并非最优秀的，但是我们也没有老到不能进步了。”说这番话的年轻演员名叫科利·西伯(Colley Cibber)，于1690年在特鲁里舞台上初露头角。此人在此处值得多写几笔，因为1694年康格里夫的戏剧《两面派》(*The Double–Dealer*)在宫廷中上演。他在剧中扮演主角，一举成名，随后不久尝试创造自己的角色，而且获得成功。

1696年，特鲁里剧院戏剧演出轰动一时，西伯在他自己创作的戏剧《爱情的最后一着》中扮演花花公子式的人物诺威尔梯·梵欣爵士。这出戏有时被赋予第一部“感伤喜剧”之殊荣，但尚值得怀疑。的确，尽管剧中的浪子只是装模作样地回了头，正如其作者轻松地承认说，“在四幕多戏中一直表现猥亵下流”，但是这出戏确实激发了约翰·范布勒爵士的创作冲动，成功地写出了其续集《故态复萌》，成为他搬上舞台的第一部剧作。剧中，西伯在戏剧高潮阶段的忏悔成为婚姻的前奏，虽无忠诚或者爱情可言，但却无法摆脱。

尽管范布勒的戏剧机智幽默、轻松活泼，但在许多方面都已过时，这尤其表现在下面几个方面：首先戏剧毫无批判地假定，城镇的生活方式优于乡村的；其次，戏剧甚至通过霍伊顿小姐(Miss Hoyden)进一步发展了复辟时期喜剧中的痛恨女人人物类型(尽管迟到了)。然而，功利的西伯乐意扮演现已提升为贵族的范布勒版本的花花公子，而且特鲁里剧院的观众也貌似赞同范布勒夸夸其谈玩世不恭的生活观，就像他们对西伯戏剧中所谓的“道德愉悦”做出的回应一样。大约一年后，拒绝宣誓效忠的教士杰里米·柯里尔(Jeremy Collier)的《略论英国舞台上的不道德和亵渎》(*A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*)发表，从而使这种不负责任的模棱两可的态度更加不可能。

在《略论》(事实上，其篇幅相当长)的前半部分中，柯里尔引经据典，谴责英国戏剧狂傲自大、下流猥亵，对教会神职人员冷嘲热讽；违背诗的正义，本末倒置，将恶棍描写成英雄且予以褒奖。虽然柯里尔没有将诗的正义从悲剧扩展到喜剧上，但是对其广泛流传却起了推波助澜的作用。在本书第二部分中，柯里尔向戏剧发起直接进攻，并引用古代和现代的权威来为自己的观点辩护，他虽然以戏剧改革者的姿态自居，但做的却是毁灭戏剧的事情。

然而，尽管柯里尔对戏剧中猥亵和亵渎成分的苛责往往是幼稚、迂腐和假道学的，但是却对戏剧产生了直接的影响。《略论》发表后，报刊上“更正”和“回应”的文章连篇累牍(但为其“辩护”和“作证”的文章两倍于上述两类文章)，但是在与柯里尔的论辩中都处于劣势地位，因为近四十年来的许多戏剧并非无懈可击。

本章前面所涉及的几个问题现在开始合流。事实上，柯里尔所做的只不过是发现并表达了当时变化中的社会风气，戏剧界对其苛责的反应无非是更加公开地包容观众构成和期待方面的变化，这在戏剧实践中已经得到承认。相反，剧院吸引伦敦商人和银行家成为其基础观众的需求，既是对资产阶级日益增长的经济势力的承认，也是游兵散勇笔墨战的结果。

①意大利即兴喜剧定型角色之一，常做随和、机智绅士的随从，滑稽、任性、轻信且自作多情。——译注

“残酷”喜剧与“温情”喜剧

中产阶级现在在这场辩论中不仅掌握了道德主动权，同时掌握了经济主动权。其例证之一是，以前倒腾货币来获取利润被看成放高利贷罪而受到谴责，而现在却得到认可，并且已被制度化。因此，随着1694年英格兰银行(the Bank of England)的建立，国债这一经济生活中的谎言也应运而生——英格兰银行可以合理合法地发行纸币，将“贷”给政府的钱重新流通来募集更多的资金。1697年，靠传统意义上的保险来获取利润的哥尔德斯密斯公司(the Goldsmiths' Company)为了击垮英格兰银行，要求提取超出其“真实”储备数额的资金，政府出面进行了干预：长期以来以拥有土地的多寡，或者至少是拥有有形货物的多少为标准来衡量的财富，现在可以靠写在纸上的许诺来安全地积聚。

在这一方面，乔治·法夸尔(George Farquhar)的戏剧全集是一个例证。法夸尔的一生具有悲剧色彩，他在世上生活的时间并不长。1697年，他离开都柏林的斯莫克胡同剧院(Smock Alley Theatre)，来到伦敦。1699年，其戏剧《恩爱夫妻》(*The Constant Couple*)在特鲁里剧院上演，获得极大的成功。在剧中他仍然在对资产阶级“城市居民”进行讽刺，将他们中的代表要么描写成维泽德(Vizard)(他在为自己辩护时具有讽刺意味地引用了霍布斯的话)之类的自私虚伪之徒，要么描写成奥尔德曼·斯马格勒(Alderman Smuggler)之流，靠与法国人非法交易赚钱的奸诈的骗子。然而，自相矛盾的是，与法国时断时续的战争带来的经济紧张，虽然使斯马格勒的商业活动变成了卖国行动，但是也强化了对新形式信贷的需求。正如我们在后面将要探讨的，在随后的几十年间，那些掌握着国家钱袋子的人，在戏剧中已不再被描写成恶棍，而是变成戏剧中举止得体的典范。

法夸尔后期戏剧的风格，如《招兵官》(*The Recruiting Officer*)(1706)和《两个纨绔子弟的计谋》(*The Beaux Stratagem*)(1707)，之所以与众不同，并非是因为他放弃了“风俗”喜剧，而是因为他将喜剧转移到了新的社会和地理环境中——庆幸的是，传统的“城”与“镇”之间和阶级之间的战争与此毫无关系。在这一过程中，其人物获得了感受精妙快感的能力，而且(更为重要的是)也获得了感受痛苦的能力。近代评论家罗伯特·休姆将支持王政复辟时期喜剧形式的康格里夫和范布勒的“残酷”喜剧与“温情”派喜剧，做了恰当的区分，后者在柯里尔的推波助澜作用下，不久便促使前述两位作家放弃了戏剧创作。只要读一读法夸尔的作品，我们就会发现，它们是这种新的戏剧样式与老一代剧作家机智和神韵的组合。

新的战争与联合

在特鲁里剧院与林肯律师学院菲尔兹剧院之间发生的“争夺戏剧的战争”中，里奇的戏班在早期的演出中，每一次都是靠一次性的侥幸取胜，勉强生存下去。1695年，萨瑟恩改编贝恩夫人的小说《奥鲁奴寇》(*Oroonoko*)，首次获得成功，之后又上演了《爱情的最后一着》、《故态复萌》以及另外一部范布勒创作的鲜为人知的喜剧两部曲，均获得成功。后者是伯索尔特的弗伦奇(the French of Boursault)的《伊索》(*Aesop*)的戏剧版本，西伯在该剧中扮演标题角色，而且显然对这个角色津津乐道。

1699年，特鲁里剧团上演了法夸尔的《恩爱夫妻》，剧团演出转入正规，领衔演员罗伯特·威尔克斯创造出哈利·怀尔德迩(Harry Wildair)爵士这一角色时，年龄仅为贝特顿的一半。与威尔克斯联袂登台的是范布勒夫人，她出演露尔维尔夫人(Lady Lurewell)时，年龄刚过30岁。但是，安妮·奥德菲尔德此时已是剧团的少年演员，而且其演技日臻成熟，因此1703年范布勒夫人去世后，她马上接演了她的角色。的确，她的成功不久就迫使布雷斯格德尔夫人提前退出剧坛。

竞争对手林肯律师学院剧团的年龄劣势不仅开始显示出来，而且其“联合管理”机制导致了日益严重的内部矛盾。结果，1700年，宫务大臣责令贝特顿独立承担剧团事务的管理。那时，他已年近七旬，患有严重的痛风。在同一季节，这位久经沙场的演员退居二线，在康格里夫最后一出戏《如此世道》中扮演戏份并不太重但

“女才子”与理智戏剧

17世纪初，喜剧的“温情”风格逐渐形成，许多戏剧作品，如理查德·威尔金森(Richard Wilkinson)1703年的《改邪归正》(Vice Reclaim'd)，理查德·斯梯尔(Richard Steele)爵士1705年的《温存的丈夫》(The Tender Husband)，西伯1707年的《贵妇人的最后赌注》(The Lady's Last Stake)，都自称以弘扬美德为己任。在上面所列最后一出戏中，一向投机取巧的作者，出于偶然参与了在特鲁里剧院展开的关于离婚问题的大辩论。辩论是同年年初由法夸尔通过其剧作《两个纨绔子弟的计谋》，在特鲁里剧院针对贝特顿戏班挑起的。这些戏剧虽然有质的差异，但是在对长期以来仅仅被看成是促使通奸的一种手段的性不和谐的描写上，却有着相似之处，认为这是夫妻双方痛苦和失望的根源。

尽管新“理智戏剧”并没有将女性人物表现为性目标以外的人物类型，但是它确实将女性描写为某种更理智和道德更健全的人。一批女作家已经开始占领这个阵地。因此，尽管她们宣称自己是阿弗拉·贝恩的信徒，但恰恰是她们在戏剧中所首先揭示的新道德，才使这些“女才子”(人们对这群人的称呼)赢得观众，获得成功。

具有讽刺意味的是，《女才子》(The Female Wits)一剧最初是针对其作品的毫不留情的讽刺之作，在1696年3月玛丽·德·拉·里维埃·曼利(Mary de la Riviere Manley)的喜剧《迷失的恋人》演出结束后，在特鲁里剧院上演。数月后，曼利带着自己的悲剧作品《皇家顽主》(The Royal Mischief)，加盟贝特顿新组建的戏班。

当时崭露头角的“女才子”还有玛丽·皮克斯(Mary Pix)和凯瑟琳·托特尔(Catherine Trotter)，两人都认为曼利夫人是其领军人物。但是，“女才子”中最成功的一位当推苏珊娜·森特利弗(Susannah Centlivre)。她从1700年起才开始戏剧创作——此时，至少有九位女作家(当然，不都是剧作家)可以聚集到一起，吟诗悼念那年辞世的德莱顿。女权主义批评者将她们的许多诗歌发掘出来，但是可能只有森特利弗夫人的作品，如《搬弄是非的人》(The Busy Body)(1709)、《奇迹》(The Wonder)(1714)和《给妻子大胆的一击》(A Bold Stroke for a Wife)(1719)，一个世纪以来一直长久不衰，其对近代观众的吸引力也堪与贝恩夫人丰富的作品媲美。



苏珊娜·森特利弗(1669～1723)，18世纪早期所谓“女才子”中的一位重要人物，对她而言，戏剧而非小说是她短时自然选择的一种文学体裁。森特利弗夫人一生共创作了19部戏剧，其中多数都是喜剧。由于安妮·奥德菲尔德的提携，《奇迹》首次获得成功，后来加里克(Garrick)在其中扮演一个重要角色，而对靠模仿生存的演员来说，《给妻子大胆的一击》中有多重身份的主人公仍是一个挑战。

“女才子”在历史上的地位并非取决于其存在时间的长短，而是下述事实：她们在恰当的历史时刻，针对恰当的观众，拨动了恰当的道德之弦。进而言之，17世纪90年代，戏剧是任何有抱负的作家都自然愿意在上面一展身手的一种文学形式；甚至到了18世纪20年代，伊莱扎·海伍德(Eliza Haywood)仍以戏剧创作为起点，开始了其文学生涯。但是，仿效她之前的笛福(Defoe)，投身于期刊文章的写作与形成中的小说的创作，直到20世纪，多数重要的女作家走的都是这条路。戏剧舞台已被男性遗弃给女演员，而在上层社会中，女演员也被认为已被遗弃。

仍然年轻有朝气的费诺尔(Fainall)，而范布勒则扮演米拉贝尔(Mirabell)。联袂登台演出的是布雷斯格德尔夫人和巴里夫人，分别在剧中扮演米拉门特和马伍德(Marwood)。实际上，巴里夫人早就扮演过类似的角色。虽然这出戏现在被认为是康格里夫的代表作，但最初上演时观众的反应平淡。剧团对贝特顿的依赖从他在《亨利四世》(*Henry IV*)(上、下部)中扮演法尔斯塔夫获得成功这一事实，可略见一斑。两家剧院翻演和改编莎士比亚和琼森的旧剧作，蔚然成风。

1698年，康格里夫和范布勒都曾著文反驳柯里尔，机智地为自己辩护。但是，后来的事实证明，范布勒前

一年创作的戏剧《被激怒的妻子》(*The Provoked Wife*)的情形与康格里夫的《如此世道》相似，不仅是其代表作，而且是适合舞台演出的最后一部重要剧作。这令人惋惜，因为两位作家在人物创造上都已开始冲破王政复辟时期传统人物类型的藩篱。范布勒描写了不和谐婚姻给人带来的心理痛苦，而康格里夫则通过米拉门特和米拉贝尔之间的关系，提出获得和谐婚姻的基本规则，同时描绘出王朝和经济双重桎梏下感官之欲与性欲千姿百态的面孔。然而，在他的作品中，故事发展有时速度非常快，需要全神贯注，这可能是观众开始所不能适应的。

至于如何才能"抓住"观众，戏剧家也莫衷一是。为此，他们进行了各种各样的探索，有的在剧中插入一些闹剧表演，有的增加了剧后的喜剧表演成分，还有的则增加了各种类型的音乐节目，从幕间音乐娱乐节目，到完整的歌剧，五花八门，各显神通。当然，早在王政复辟之前和王政复辟期间，戴夫南特已经将英国观众对歌剧的胃口给吊了起来，而且仍间或有歌剧上演。因此，作曲家普赛尔(Purcell)所创作的少得可怜的歌剧作品，大部分都在联合剧团驻扎的日子里在多西特剧院上演过。1692年，《仙后》上演，耗资3000英镑，这在当时是司空见惯的，使本来经济并不富裕的剧团，更是雪上加霜。但是，在新世纪伊始突然流行起来的并非是英国歌剧，而是意大利歌剧——人们对歌剧的喜爱由于韩德尔(Handel①)来到伦敦迅速升温，其歌剧《里纳尔多》(*Rinaldo*)于1711年在伦敦上演，获得成功。

1705年，一座新型剧院，即王后剧院，按照范布勒的设计建成，部分目的是为了适应演出意大利歌剧的需要。根据计划，这座剧院将成为范布勒管理下的林肯律师学院剧团渴望已久的永久性大本营。然而，剧院虽然预示了伦敦西区的扩张，但因坐落在秣市(Haymarket)上，距城区路途遥远，观众因而望而却步，而且其音响设置也不适合正常戏剧的演出。

1706年春，两个剧团为了从新的时尚中获取更大的利益，都在普通戏剧演出中插入了歌剧表演。同年，范布勒将自己在王后剧院的股份出售给了欧文·斯威尼(Owen Swiney)。尽管斯威尼起初似乎暗地里与里奇结成联盟，但是不久，这位脾气乖戾的特鲁里剧院经理不仅疏远了斯威尼，而且与自己剧团的多数演员也产生不合。最后，他只好允许西伯带领大批演员离开剧团，去秣市加盟王后剧团，前提是该团原汁原味地上演他的戏剧，中间不能插入其他娱乐节目，因为此时他已认识到，戏剧中的其他娱乐成分只是招徕观众的权宜之计。

1707年3月，该剧团在王后剧场上演了法夸尔的《两个纨绔子弟的计谋》。这是在该剧院上演的最后几部新戏之一，因为同年3月，宫务大臣勒令里奇停止在特鲁里剧院演出，12月底，又强迫两家剧团合并。之后，演员根据其技艺重新进行了分配，擅长唱歌者去了秣市，在那里，斯威尼发起了真正的歌剧演出；而那些真正的演员则留在了特鲁里街。因此，本章始于对特鲁里街惟一一个剧团和预想中优秀剧目的匮乏的描述，结束于其剧作《两个纨绔子弟的计谋》甚至尚未上演就已行将就木的法夸尔。

①德国著名的作曲家，后入英国国籍，一生中创作了大量的音乐和歌剧作品。——译注

第十章 演员地位的上升 1707年至1728年



饱经沧桑的科利·西伯的半身石膏塑像，为雕塑家鲁比利亚克(Roubillac)约于1750年所塑。当时西伯已年过七旬，与本书第97页中意气风发的纨绔子弟形象形成了鲜明的对照。虽然早就放弃了剧院的管理工作，但西伯直到1745年仍活跃在舞台上，上演了他以那一年爆发的詹姆斯党叛乱为题材、模仿莎士比亚戏剧所创作的《约翰王统治时期教皇的专制》(*Papal Tyranny in the Reign of King John*)。

新组成的联合剧团好景不长。里奇因利益分配问题与其他人发生争执，演员纷纷离团，投奔到了秣市的斯威尼麾下。因此，1709年6月，里奇再次遭到宫务大臣封杀。之后，威廉·柯里尔(William Collier)，托利党议会成员和宫廷宠臣，强行从里奇手中将特鲁里剧院夺了过来，任命阿伦·希尔(Aaron Hill)为经理，但是他也无力回天，勉强撑过了那个演出季节。不过，他作为《里纳尔多》的歌词作者，1711年在秣市大获成功，因此可以进一步确定，剧院在与“正统”戏剧的较量中败北，而且开始了与韩德尔〔他不久与保护人汉诺威选帝侯(the Elector of Hanover)一起定居伦敦，后者当时正在等待继承英国王位〕长期的合作。

此后，演员一直占支配地位。在西伯、威尔克斯和多格特的领导下，演员杀回斯威尼管理下的特鲁里剧院(对他的管理，演员多有抱怨)，而柯里尔则占领秣市。但是，1712年变换了几个地点后，两人都退出舞台：斯威尼逃跑躲债去了，而柯里尔则由于1714年乔治一世登基，辉格党进一步得势，受到迫害。次年，即1715年，可能为了回报他早期对辉格党的支持，理查德·斯梯尔成为特鲁里剧团的保护人。当时，他已是非常成功的杂文家，但其戏剧创作成绩平平。

斯梯尔非常明智，满足于自己在剧团中得到的利益，从来不插手其事务，而是由西伯、威尔克斯和(有争议地继承了多格特)演员巴顿·布思(Barton Booth)来管理。具有讽刺意味的是，布思是一个偏激的托利党成员，而且更具有讽刺意味的是，1713年，他在坚定的辉格党成员约瑟夫·艾迪生(Joseph Addison)所著的伪古典悲剧《卡托》(*Cato*)中，成功地扮演了戏剧的标题人物。这是一部真正意义上的评论界赞赏而观众并不认可的戏剧，之所以能够连续上演一个月之久，并非是因为它谨慎地遵守了诗的正义和新古典主义，而是时代的气候使然。当然，双方都主张，自由属于他们自己。

尽管与宫务大臣的争吵时有发生，但特鲁里剧院的局势已稳定了相当长的一段时间，而且经济状况略有好转，因此1729年斯梯尔去世后，三演员组成的管理班子甚至获得了官方的许可。至此，随着他们的戏剧生涯接近尾声，其各种演出风格也固定下来，从目前所能掌握的资料来看，既反映出18世纪早期表演的特点，也表现出其弱点。因此，尽管戏剧批评的肇始和早期戏剧界的回忆录开始向我们提供一些远非关于戏剧本质和词语意义标新立异的偶然假设的一些证据，但是也常常使我们对历史证据的解释更加复杂化。

尽管贝特顿的图书管理员和提词员托马斯·唐斯(Thomas Downes)所著的《英国的罗西乌斯》(Roscius[1] Anglicanus)只涵盖从王政复辟时期到1708年该书出版这一历史时期，但是却是英国戏剧史方面的第一部专著。那时，1702年开办的伦敦第一家日报《每日新闻报》(*Daily Courant*)是剧院发布当日戏剧信息的重要媒介，其

[1] 罗马著名喜剧演员，西塞罗之友，后来成为英国成功演员的荣誉称号。—译者注

作用等同于在伦敦闹市区显眼位置上张贴的“大海报”。无数与戏剧有关的文章开始出现在各种期刊上。

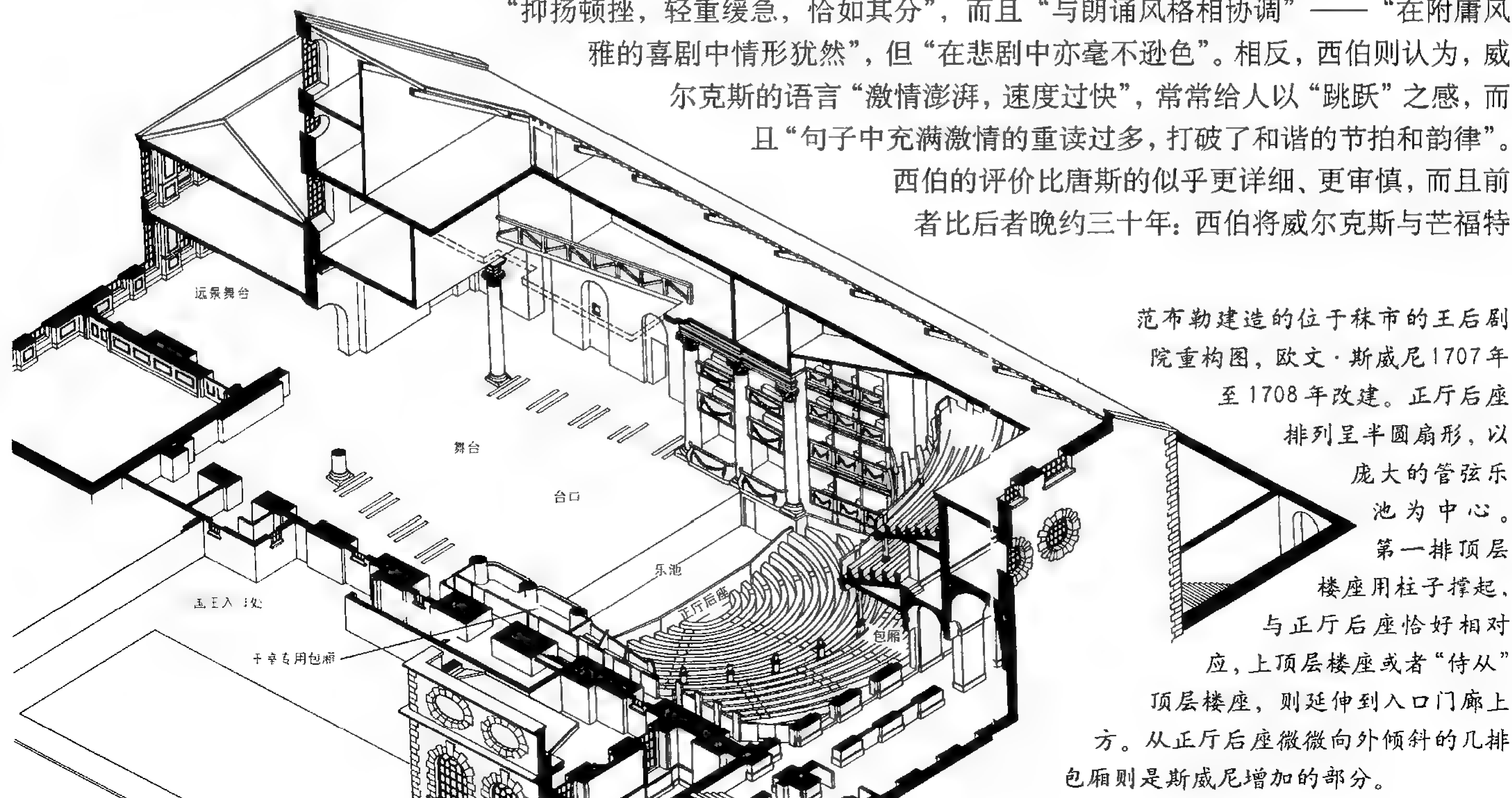
其中包括斯梯尔标题模棱两可的《戏剧》(*The Theatre*)(1720)，该杂志比与艾迪生合作编辑更著名的《闲谈者》(*The Tatler*)(1709～1711)和《旁观者》(1711～1712年)还早几年。但是，这些杂志从现代意义上讲都没有报刊的特点，而可以被看成是分册出版的纯文学杂文集。同样，查尔斯·吉尔顿《托马斯·贝特顿先生的一生》(*Life of Mr Thomas Betterton*)(1710)也只是道听途说的记录，东拉西扯，主题不突出，已超出人物传记的范围。

从艾迪生发表在《旁观者》上的文章《乔治·鲍威尔》来判断，说在被威尔克斯取而代之之前，里奇是特鲁里剧院悲剧的“重量级”演员，在“通常被称之为夸夸其谈的演说中”则有吹嘘之嫌，尤其令人生疑。艾迪生认为，鲍威尔在原本可以以平和的方式演出的悲剧中，靠“动作的狂放”来“为自己赢得掌声”，这非常拙劣。但是，也有一些作者实际上助长了这种错误的做法，他们认为这是“在无激情的言辞中加上热情，或者是在浮夸的言辞中注入激情”。

威尔克斯、布思与“夸张派”

因此，人们鼓励演员要“从膨胀的大脑，而非伟大的头脑开始”来表达“这样的感情”。这种苦心孤诣的“夸张”似乎可以邀得观众的喝彩，其方式与王政复辟时期表达感情的舞台活报剧相同。但是，浮夸的语言并非是悲剧必不可少的表现方式，假如我们从字面上来理解西伯的儿子西奥菲勒斯(Theophilus)的观点的话，巴顿·布思是个例外，他“不屑于以毁坏自己的肺来购买掌声，玷污自己的判断力”。他扮演奥塞罗这个角色，“悲痛时，从来不声嘶力竭，号啕大哭”，而且“愤怒时，也从来不装腔作势，或者大发雷霆”。

然而，显然当两个知识渊博的人得出截然相反的结论时，这种印象式主观证据的问题便暴露无遗。因此，据唐斯说，甚至威尔克斯也无法抗拒“矫揉造作的夸张”所提供的机会，他的总体评价是威尔克斯的语言不仅“抑扬顿挫，轻重缓急，恰如其分”，而且“与朗诵风格相协调”——“在附庸风雅的喜剧中情形犹然”，但“在悲剧中亦毫不逊色”。相反，西伯则认为，威尔克斯的语言“激情澎湃，速度过快”，常常给人以“跳跃”之感，而且“句子中充满激情的重读过多，打破了和谐的节拍和韵律”。西伯的评价比唐斯的似乎更详细、更审慎，而且前者比后者晚约三十年：西伯将威尔克斯与芒福特



范布勒建造的位于秣市的王后剧院重构图，欧文·斯威尼1707年至1708年改建。正厅后座排列呈半圆扇形，以庞大的管弦乐池为中心。第一排顶层楼座用柱子撑起、与正厅后座恰好相对应，上顶层楼座或者“侍从”顶层楼座，则延伸到入口门廊上方。从正厅后座微微向外倾斜的几排包厢则是斯威尼增加的部分。

演员、音响与突出式舞台

科利·西伯在回忆贝特顿戏班满怀希望地来到新落成的位于秣市的女王剧院时，使用了一个略有自鸣得意之意的设问句："假如十个词可以听清楚的不足一个，那些巨大的柱子、镀金的飞檐和不适中的高大屋顶又有何用？"范布勒最初的剧院设计方案已不复存在，但是其音响方面的缺陷却显然由于巴罗克风格高大的弓形台口继承下来。这种建筑特色使天花板变成了回音壁，整个厅堂变成了一个大回音室。人说话的声音，用西伯的话来说，变成了"教堂空旷的走廊里的嗡嗡声"。

1707年，头脑实际的欧文·斯威尼关闭了剧院，并对它进行了改造，降低了天花板的高度（可能大约15英尺）。同时，他还趁此机会扩大了剧院的容量，将更多的观众塞进范布勒设计的半圆形正厅后座周围的空角落里。左面的等比图所示为改造后的剧院，其基本设置沿袭了克里斯托弗·里奇建造特鲁里剧院的设计。1696年，里奇为了扩大剧院的容量，将舞台裙的深度减少了四英尺，宽度也做了相应的缩减，这样以来，原来舞台上的门则为包厢所取代。结果，根据对此类问题有洞察力的西伯的观点，为了补偿视线的缺陷，演员被后移，与观众的距离比以前远了十英尺，从而严重破坏了演员与观众之间的紧密关系：

> 如果演员在舞台前面的位置上演出……其声音则集中在剧院中央，因此即使距离最远的观众听最微弱的声音也不会太模糊或者太困难。所有的东西都接近人的感官；每个绘制的布景都效果更强；每个壮观的景色和舞蹈都更有气势；所有丰富或者色彩绚丽的戏装都更鲜艳；演员表情极其细微（适合不同的情感或者情绪）的变化亦尽收眼底。但是，如果距离太远，则常常都模糊了。

然而，演员离弓形台口越来越远（这是现代批评家经常评论和深为惋惜的），并非简单地为了扩大剧院的容量，逐步缩小舞台前的面积造成的。的确，作为剧院经理和剧作家，西伯只能鼓励对剧院做出一些可能为演员所不齿的改造：因为18世纪早期那种"更宏大"、更粗线条的演出风格既是为新型观众创作的新型戏剧的产物，也是剧院扩大、视线越来越差的产物。所有这一切反过来又是观众更复杂的阶级结构的产物，因为现在的观众已不再主要是宫廷显贵及其附庸。演员与观众紧密关系的消失还产生更深层的影响：戏院的观看位置，变成了可以讨价还价的商品，富有的人多花钱可以有更好的观赏位置，而穷人则只有艳羡之分了。



安妮·奥德菲尔德（1683～1730），据说因其名声大噪，迫使布雷斯格德尔提早退出剧坛。她从1692年开始在特鲁里剧院演出，由此进入戏剧圈，多年后才进入兴盛期。1704年因出演西伯的《粗心的丈夫》而出名，是法夸尔戏剧《招兵官》中的西尔维亚（Silvia）和《两个纨绔子弟的计谋》中的萨伦夫人（Mrs Sullen）的首演演员。她以喜剧表演见长，因此起初不情愿以"悲剧面孔"出现，但是后来因其演出风格"庄重、威严"，赢得赞扬。沃波尔说，她是"一位有品位、随和、活泼的女人，对自己外表的吸引力有点过分在意"。1728年最后一次登台演出了亨利·菲尔丁（Henry Fielding）的第一部戏剧《爱情的多重面具》（*Love in Several Masques*）。

(Mountford)做了比较，得出否定的结论，而唐斯则宣布他是"其前辈查尔斯·哈特(Charles Hart)先生的完美复制"。甚至根据更详细的回忆，托马斯·切特伍德(Thomas Chetwood)宣布，威尔克斯是表现"男子汉悲伤"的大师，他假设"激发人的激情乃是戏剧表演中的一种伟大的艺术"。他说这话时心中指的很有可能是1749年他创作时观众已形成的期待，而非1709年威尔克斯处于事业顶峰时期观众的要求。由此可以看出，即使根据那些相当可靠的道听途说的资料来重新构建当时戏剧演出的风格，也是何等困难。

谈到女演员，完全由男性组成的戏剧评论家更为关心的仍然是性诱惑力，而不是对她们的演技进行分析。因此，1747年，一位不知名字的记者选用了各种能引起感情共鸣的形容词，来对布思、鲍特(Porter)、威尔克斯和西伯四位18世纪初期的著名男演员进行了比较，认为布思"庄重、典雅"，鲍特"准确"，威尔克斯则"和



巴顿·布思（约1680～1733），1700年加入贝特顿的剧团，但一直到1710年在特鲁里剧院接演贝特顿的角色后，方才出名。1713年，他创造了艾迪生戏剧《卡托》中的标题角色，为剧院三经理人之一，与西伯（见本书第103页的描述）和威尔克斯（见本书第112～113页中的角色描述）共同执掌剧院的命运，直到1728年退休。布思以其刻意设计的“舞台姿势”和洪亮的嗓音闻名，但是据阿伦·布尔说，他成功的“秘诀”是“使表情适应声音”，这样以来，“言语声音的变化，与表情的每一种变化恰如其分地统一起来”。

蔼随和”，西伯“多才多艺”。但是，安妮·奥德菲尔德虽然被公认是那个时代最伟大的女演员，却只是毫无价值地“妩媚”。唐斯在谈到安妮·奥德菲尔德时说，她具有“强烈和庄重的魅力”，在用诗发布的讣告中却用“外表清秀和风度严肃庄重”等词语来对她进行描述，但是这些词语却不能真正揭示其能力与演技。

1704年，奥德菲尔德夫人出演西伯的《粗心的丈夫》(*The Careless Husband*)大获成功，奠定了其在戏剧领域的声望。1712年，出演安布罗斯·菲利普斯(Ambrose Philips)改编的拉辛(Racine①)《痛苦的母亲》(*The Distressed Mother*)中的安德罗玛齐(Andromache)，两年后出演罗(Rowe)的“女性悲剧”《简·肖尔》(*Jane Shore*)中的标题女主人公，均获得成功，但是她一生一直对喜剧角色情有独钟。在这些角色中，西伯认为，她能够“捕捉到”现实生活中的“各种幽默”。而“悲剧口吻”中包含的“对自然超然的漠视”则产生“僵化的说话方式”，就像“用以创造戏剧的素体诗一样缺少变化”。如果说喜剧的根基是散文，这无疑是正确的。但是，其节奏已经开始变得越来越单调，与西伯所推崇的日常使用的抑扬格已相去不远(显然对自己无能力扮演悲剧角色有清醒的认识)。出于偶然，在实际演出的戏剧中，喜剧仍然占绝大多数，两者之比为三比一。

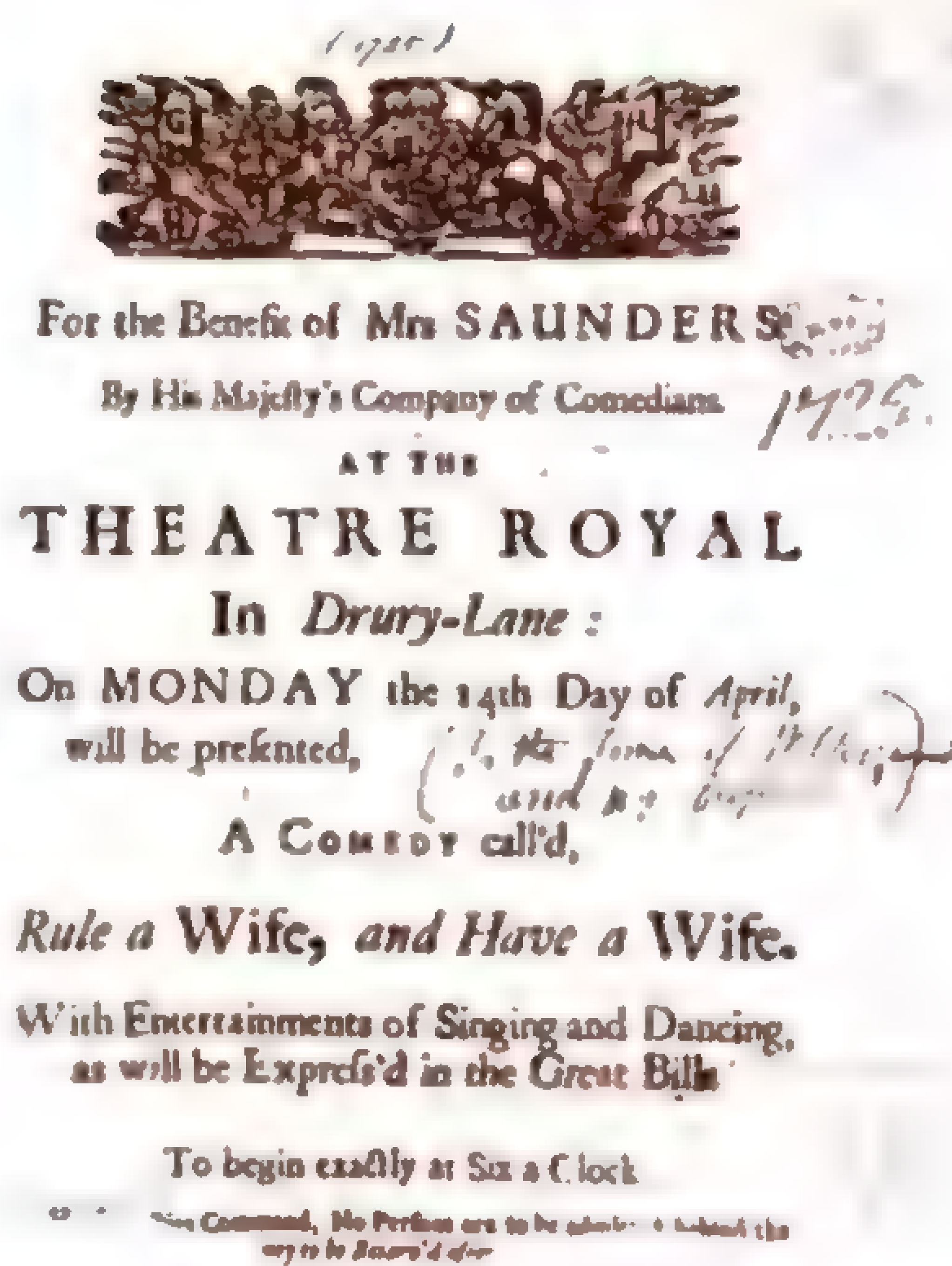
感伤的悲剧，革新的喜剧

诗的正义现在笼罩着悲剧和喜剧两种体裁，因此《痛苦的母亲》和《简·肖尔》之类悲剧的感伤冲动，与西伯的《粗心的丈夫》和《贵妇人的最后赌注》(1707)，或者查尔斯·约翰逊(Charles Johnson)的《妻子的宽慰》(*The Wife's Relief*)(1711)，或者斯梯尔的《自觉的情人》(*The Conscious Lovers*)(1722)等那个时代成功的喜剧中显而易见的“新”喜剧气氛之间的距离，明显在缩小。尽管西伯的《粗心的丈夫》中确信无疑地包含福平顿勋爵这样的喜剧角色，但在《自觉的情人》主情节中引人发笑的东西却少得可怜，而且悉尼当时可能同意斯梯尔在开场白中所提出的观点，认为观众的愉悦可能“太精美，不适合放声大笑”，而看戏过程中放声大笑的反应则是楼下下层人的行为。结果是忠贞不渝的情侣获得理应得到的“幸福和成功”，其对自己细腻情感的超敏感性在戏剧的标题中得到总结。

其他剧作家则以宽容的丈夫来替代科利·西伯宽容的妻子——当然，正如罗在《简·肖尔》中所做的，至少戏剧的发展要求堕落的女主人公有一个感伤的结局，以此来维护诗的正义。若要深入了解最初的观众对类似戏剧的积极反应，我们必须无论是在它们恰巧符合我们自己的理智时(例如在简对性道德的“双重标准”进行反思时)，还是在它们违背我们的理智时(例如担心接触劳动阶层的行为举止会对上流社会产生不利影响时)，都承认其影响。因此，森特利弗夫人仍然在按照情节喜剧的笔调从事戏剧创作，以避免掉入感伤喜剧最可怕的陷阱中。但是，她极其小心谨慎地将王政复辟时期戏剧中的低级猥亵和无产者的唐突无理从戏剧中剔除，因此“改革”不仅是按照杰里米·柯里尔的价值标准来规范自己的戏剧道德，而且是要对中产阶级的自我价值予以充分肯定。

然而，假如“感伤”现象的因与果比以前所想像的更复杂的话，它远没有所想像的那样具有普遍性。即使

①法国最伟大的诗人之一，惟一一位理解真正悲剧色彩的剧作家，创作了大量戏剧。——译注



1718年4月14日，特鲁里剧院奖励演出的节目单（错误的手写日期提示我们，直到大约1760年，节目单中才开始注明日期）。请注意，正剧后加上了我们现在所熟悉的"歌舞娱乐活动"的字样，其详细描述出现在临近演出日期张贴的、类似海报的"大节目单"上（本书中所复制的为小节目单，样子更像单页传单，大小约为16开）。演出的剧目为鲍蒙特和弗莱彻的喜剧，演员通过演出来展示自己的才能。演出所得收入是给喜剧女演员桑德斯(Saunders)夫人的奖励：扣除大约四十英镑租用剧院的费用，如果观众富有且慷慨大方的话，她本人可净得大约八十英镑。尽管在有些剧院中已成为惯例，节目单下（撕痕处）的文字向观众提出了敬告："受国王之命，任何人不得在幕后观看，幕布拉开后，所缴纳之费用一概不予退还。"节目单中所宣布的开演时间，即6点钟，在当时司空见惯。

在18世纪初几十年间，即新文学创作的感伤潮流上升期，其影响亦受到削弱，这不仅是因为上演的剧目中有大量"未改革的"旧戏，而且无论正规的喜剧还是悲剧，演出中大都加入了幕间音乐，或者闹剧或哑剧表演。的确，所谓"复合节目单"(multiple bill)的产生见证了可敬的资产阶级希望在观看戏剧表演的间隙获得娱乐的愿望，尽管他们的社会经济地位在戏剧的道德说教中得到肯定。

尽管批评家对将"综合节目"搬上伦敦舞台不像过去那样嗤之以鼻，但他们仍然认为，这是由于剧院之间的激烈竞争造成的，而对为什么戏剧表演中增加了舞蹈、歌唱、柔体杂技、戏法、模仿表演等内容后便具有竞争力，却不做任何解释。但是，假如我们回忆一下中世纪时期身怀此类绝技的巡回演员的情形，然后看一看现在(全世界电视节目中)歌舞杂耍表演和"综艺"节目所获得的成功，便会对新古典主义纯洁派的力量产生怀疑，因为自从王政复辟以来，观众的注意范围一直在缩小。

闹剧与综合节目单

根据新古典主义要求，一出戏应该有五幕组成，所以其中有四个幕间空隙，需要用引人入胜的娱乐节目来补充。但还有另外一个选择，即两台节目同时上演，可以是三幕悲剧后上演两幕闹剧，或者更流行的做法是，在五幕的正剧后加演由一个演员表演的短喜剧。至于后者是否以此为戏剧发展的正路，取决于一个人如何评价习惯的力量——但有一点是肯定的，资金投入要少得多，因为不需要雇用特技演员。由于英国当时闹剧创作传统中断，所以莫里哀和其他一些法国作家成为便利的抄袭目标。具有讽刺意味的是，直到17世纪后半叶，这一戏剧形式常受到人们讥讽，被德莱顿称为"可恶、枯燥的"法国舶来品。

然而，人们早就对各种喜剧进行过描述。早在1668年，佩皮斯就将《老兵》称为"闹剧"，根据《牛津英语词典》记载，在现代意义上使用该术语，这是第一次。在莱西的戏剧中，正如在雷文斯克罗夫特《伦敦通奸者》中，肉体的喜剧性"交易"肯定是成熟的闹剧形式的一个特征。内厄姆·塔特是早期为这种戏剧形式做辩护的人，他对1693年出版(九年前第一次上演)的《是公爵，又非公爵》(*A Duke and No Duke*)就是这样来描述的。闹剧后来的流行可能既是两台节目同时上演的结果，也是其原因，起码，它对正规喜剧是一种健康的平衡，因为在正规喜剧中，冗长的台词正在取代身体的动作，正如道德说教在泯灭智慧。

早自1672年，闹剧就已被作为一个"特殊的戏剧形式"，用以展示粗俗喜剧演员的才华。那时，诺克斯演出爱德华·雷文斯克罗夫特的《平民变绅士》(*The Citizen Turned Gentleman*)〔根据莫里哀作品《资产阶级绅士》(*Le Bourgeois gentilhomme*)改编，后来演出时更名为《马马玛齐》(*Mamamouchi*)〕，获得成功。现在，

集市戏剧演出

戏剧演出是一年一度的集市上的一大风景线。18世纪初，正规剧院在5月集市期间，关门一周（但1709年集市戏剧演出活动被禁止）。但是，巴托罗缪集市上戏剧表演的传统势力非常之大，类似的禁演令对它无可奈何，而且巴托罗缪集市是8月下旬，既不会制造竞争，也不会因竞争而受到损失，在巴托罗缪集市上，从正规剧团招募来的演员（没有演出时，不支付工资）在传统的"大亭子"里表演。乔治旅店的院子是表演戏剧的好去处，从这里旅店老板可以将亭子转移至萨瑟克（Southwark），那里的集市是9月份。

地方的集市上也有类似的戏剧演出活动小高潮，但影响没有那么大。各地的集市都有固定的日程，从而为戏班安排巡回线路提供了方便。关于戏班所使用的可移动剧院的情况，我们知之甚少，尽管似乎用于运输戏装、布景、道具等装备的马车也可能被用作舞台，通常还用帆布之类的物品为观众遮风避雨（同时防止不付钱的人进入）。

尽管伦敦的剧院办得很成功，受到广泛欢迎，而且所储存的剧目经简写后被搬上舞台（这样可以缩短演出时间，提高观众流动率），但是根据民间故事改编的古老地下剧目、间插剧、吉格舞、谈笑剧等可能也保存了下来，而且可能与小本故事书的内容和嬉笑怒骂的民歌相互影响。戏班可能已将类似的内容糅合到其戏剧表演中，以反映当地的情形与时事，但是由于这种素材是口耳相传的，关于这一时期此类表演活动的证据非常稀少。19世纪，此类内容在低级剧院中被搬上舞台，供冷漠的中产阶级观赏。自这时开始，我们对此类演出的了解才多了起来。



萨瑟克集市，每年9月份举办，持续约十四日，插图为画家贺加斯（Hogarth[①]）1733年所作。请注意插图中的拳击手、走索演员、表演马、翻跟头者、巨人、蜡像展览等——当然，还有李和哈珀（Harper）的戏剧演出亭，这里正在上演《围攻特洛伊》(*The Siege of Troy*)。

①全名为"William Hogarth"，英国油画家，版画家和艺术理论家。——译注

对闹剧性加演喜剧的需求日益增长，结果导致正剧的副情节被改编成加演喜剧。例如，1711年，多格特将自己1696年创作的《乡间节日》(*The Country Wake*)，改写成独幕剧《乡巴佬》(*Hob*)；1715年，克里斯托弗·布洛克(Christopher Bullock)将马斯顿的雅格宾(Marston's Jacobean)的城市喜剧《荷兰名妓》(*The Dutch Courtesan*)，改编为三幕剧《女人的复仇》(*The Woman's Revenge*)。

具有数字头脑的史学家曾谈到，正剧后加演短喜剧的高峰期恰好是剧团之间竞争最为激烈的时期。1709年至1710年为高峰期之一，这从当时的节目单上可以看出来。当时，女王剧团和特鲁里剧院短时期内提供的都是"合法"的节目。1714年至1715年为另一高峰期。在这个时期，国王剧院(当时秣市剧院之名称)为歌剧彻底占领，但是随着林肯律师学院菲尔兹剧院的开业，来自特鲁里剧院的新一轮竞争开始了。

剧院最初由被剥夺权力的克里斯托弗·里奇承建，但不幸的是他在剧院建成前几个月去世了。剧院是按照传统方式建造的，可容纳观众1400人，其管理事务由其子约翰负责。他不仅继承了老戴夫南特的经营许可，而且后来经过开业的艰难时日后，剧院走上正轨，获得成功。他之所以能够做到这一点，是因为充分发挥了他在一



约翰·里奇（John Rich，约1682～1761），以"约翰·伦恩"为艺名，扮演哈乐根角色。他之所以具有扮演无声哑剧角色的天才，可能是因为他不识字，记诵台词有困难。但是，1714年继承了父亲克里斯托弗的经营许可之后，事实证明他还是一位精明的管理者，曾任林肯律师学院菲尔兹剧院经理，自1732年起，任新科文特加登剧院（Covent Garden）经理，詹姆斯·奎因（James Quin）任剧团团长。里奇的哑剧表演自1717年至1760年是年度重要的戏剧演出。由于他克服了追求科隆比纳（Columbine[1]）这一角色过程中遇到的种种障碍，其"严肃"、神话般的开场不久由丑角和哈乐根的各种变异人物所取代。

种戏剧形式方面的天才，这种戏剧形式不仅起源令人生疑，而且其后来的发展历史也令人不解，但是在18世纪20年代很受欢迎，表明正剧后加演节目当时已成为招揽观众的重要手段。这种戏剧形式就是英国哑剧。

英国哑剧的诞生

有些学者认为，英格兰哑剧的起源，可追溯到伊丽莎白统治之前的1575年，当时莱斯特伯爵在肯尼尔沃举办的娱乐演出中使用了一个即兴喜剧戏班。但是，此后，很少有意大利戏班来英国访问演出，而且在随后一个世纪的本土戏剧中几乎找不到情景喜剧影响的痕迹。但是，17世纪情景喜剧被介绍到法国，可能激发了剧作家偶尔尝试对哈乐根进行本土化改造的热情。关于这一点，我们在第九章中已有论述。1697年，巴黎禁演意大利喜剧，结果在18世纪前十年间，即兴喜剧戏班只好到伦敦的集市上去表演——由于在巴黎集市表演中禁止使用对话，即兴喜剧就变成了哑剧。

所谓的"意大利夜景"，即转换为本土背景的芭蕾风格即兴喜剧场景，开始作为加演短喜剧在正规剧院中出现。1716年，舞蹈教师约翰·韦弗(John Weaver)可能首次将即兴喜剧场景搬上特鲁里剧院的舞台(比他惯常声称的时间晚得多)，而伦敦律师学院菲尔兹剧院的约翰·里奇随即效仿，以路恩为艺名，扮演《被处决的哈乐根》(*Harlequin Executed*)中的标题角色。次年3月，韦弗的戏剧《马尔斯和维纳斯的爱情》(*The Loves of Mars and Venus*)上演。他虽然宣称是"以古代哑剧的方式"演出的，但实际上是古典戏剧成分与情景喜剧成分创造性的糅合，是英国戏剧的风格特点。同年4月，里奇将哈乐根移植到英国本土背景中，上演了《骗子》，又名《酒馆骗子》(*The Cheats*, or, *The Tavern Bilkers*)。

在一般情况下，英国哑剧始于哑剧表演中一种神秘或者传说中的场景，其意义通过模仿意大利歌剧中的咏叹调传达出来。然后，"转换场景"作为一个戏剧环节，机械地将前一场景与篇幅更长的第二部分联系起来。在这一部分中，人们所熟悉的戴面具的演员伴随着音乐，滑稽地模仿那些喧闹粗鲁的英国丑角的动作。其目的往往带有一定的讽刺性。例如，1717年4月，林肯律师学院菲尔兹剧院上演的《嫉妒的医生》(*The Jealous Doctor*)，本身就是对特鲁里剧院最近上演的《婚后三小时》(*Three Hours after Marriage*)的滑稽模仿。后者是蒲柏与两位涂鸦社成员阿巴思诺特(Arbuthnot)和盖依合作创作的惟一一部戏剧。

然而，这并非是生性喜爱交际的作家约翰·盖依第一次或者最后一次尝试戏剧创作，他1715年创作的戏剧被恰如其分地称为《无论你称之为何》(*The What D'ye Call It*)，为两幕"悲喜田园"滑稽剧，一直是特鲁里剧院的保留剧目之一。虽然盖依后来创作的名著《乞丐的歌剧》(*The Beggar's Opera*)的优先权给了西伯，但他拒绝接受，因此该剧一直到1728年才在林肯律师学院菲尔兹剧院第一次上演——此时，里奇因其戏剧实验而蜚声剧坛(在正统派人士看来，其名声是有争议的)，长期以来一直是公认的主要哑剧演员。

(1)定型的舞台角色，起源于意大利即兴喜剧，是伶俐、活泼的女仆，但在法国和英国戏剧中变成了不同的角色。——译注

因此，在哑剧方面，特鲁里剧院紧紧跟随着里奇。1723年，里奇上演《巫师》，又名《浮士德博士哈乐根》(*The Necromancer*, or, *Harlequin Dr. Faustus*)，获得巨大成功(其装束见下页图版画)，竞争对手马上效仿，两年后演出的《巫师哈乐根》(*Harlequin Sorcerer*)情形亦然。哑剧的观众像中世纪的观众一样，对入地狱之类的戏剧场面可谓情有独钟——里奇演出的《地狱中的奥菲士》(*Orpheus*[①] *in the Lower Regions*)为满足这种要求进一步提供了机会。据一位外国游客说，里奇在这场演出上花费了4000英镑，其中“大量使用了奇妙的弹簧和钟表机械”以及“一个人所能够想像到的完全出乎意料和引人入胜的景象”。

西伯起初也承认哑剧给人以愉悦，认为它是“适合人物角色的连续舞蹈表演，在表演过程中，激情得到恰当的表达，而且整个故事以体态语言无声的叙事方式通俗易懂地讲述出来。结果，甚至那些善于思考的观众也既能从中得到愉悦，同时其思维能力也得到训练”。但是，他的评价是在克服自己的审慎态度后做出的，而且在自己对后来上演的“系列杂烩(剧)”(可能还包括此类戏剧所表现出来的虚情假意)所做出的艺术评判上，有所保留。当然，哑剧尽管为蒲柏等文人所不齿，但它却深受人们喜爱，因其所带给普通观众的戏剧体验，从其混合的艺术类型来看，并非与上一世纪社会上层中流行的宫廷假面剧完全不同(尽管两者的来源可能截然不同)。

表演的模式

18世纪20年代，两剧团一直都在激烈地竞争，竞相在报纸上刊登广告，这是可靠的信息来源。我们可以根据已获得的信息做出关于各自表演模式的概括。1724年9月至1725年6月演出季期间，两剧团雇用的演员仍然是男多女少，两者之比大约为二比一：林肯律师学院菲尔兹剧院雇用了28名男演员，16名女演员。据《伦敦的舞台》(*The London Stage*)对18世纪戏剧情况的简要记载，在1721年至1722年的192场演出中，特鲁里剧院共上演完整的剧目70部，其中有15场演出中加演了四部短喜剧之一。同一季节，在林肯律师学院菲尔兹剧院共演出163场，只上演了46部不同的戏剧，但是值得注意的是，其中有62场中加演了短喜剧，可提供的短喜剧至少有十部。

现在虽然已很少有人能记起约翰·米尔斯(John Mills)的名字，但他无疑是一位多才多艺的全能演员，其表演给人留下了美好的记忆。据当时的节目单中所做的广告，他在特鲁里剧院主演过70部戏，扮演其中50个不同角色，而且可能在另外十出戏中扮演一些次要的角色。米尔斯曾连续12天(星期六除外)在不同的戏剧中扮演12种不同的角色，而且在随后的12天里又扮演了11种角色，其中9种是不同的角色。尽管这是演出季节开始时发生的事情，上演的都是旧戏，但是白天剧团可能在排练新戏。对米尔斯的需求可能是个例外(据同时代的作家说，米尔斯是“为某一剧院服务的演员中最有用的一位)，但是即使是罗伯特·威尔克斯之类的“名角”，尽管还作为剧院三经理人之一管理剧院事务，也在演出季节期间上台演出了140余场。

尽管1710年在圣马丁街(St Martin’s Lane)建立的新剧院仅在不祥的气氛中勉强度过一两个演出季节后，便告失败，但是十年后在秣市开业的第二家剧院，为了区别于国王剧院，通常被称为未名剧院(the Little)，却生存了更长的一段时间，而且尽管起初对两家特许剧院并没有构成严重的威胁，但后来其势力也有所增强。最初在这里表演的是一个法国戏班，后来来剧院演出的也多为外国戏班，或者业余戏剧表演以及类似的一次性演出。起初，未名剧院的重要意义在于它在(显然)没有得到特许或者许可的条件下，能够生存下去——但是，在18世纪30年代，其存在表明，冒犯政客比仅仅是为了满足下层观众向现存戏剧秩序提出挑战，所招致的危险要大得多。

当时，剧院开始在郊区出现。从伦敦西区乘船到格林威治(Greenwich)，不仅路途方便，而且非常惬意，因此自1709年至1711年，吸引了当地人和伦敦人来此消磨夏夜轻松的时光。期间，威廉·彭克思曼(William

---

①诗人和歌手，擅长弹奏竖琴，弹奏时猛兽俯首，顽石点头。——译注



无名氏版画，画中刻画了在乡间巡回演出的演员敲着鼓，召集观众的场面，这是他们长久以来一直未能解决的问题。据曾任约克巡回剧团经理人长达30年的塔特·威尔金森(Tate Wilkinson)回忆，当时有一个习惯，演员必须"随送戏单的人在城里串街走巷……谦卑地敲开所有人家的门，请求主人惠顾格里斯肯(Griskin)夫妇戏班的演出"。威尔金森的《回忆录》(*Memoirs*)(1790)和《流浪的特许戏班》(*The Wandering Patentee*)(1795)两书中提供了丰富的关于18世纪巡回剧团的信息，描述了其发展历史和传说。

Penkethman)组织戏班来此演出。演出在傍晚5：30开始，从而使游客能够当天"夜晚"回到家中。驻扎在格林威治的皇家协会显然也帮了忙。自1718年至1725年去世为止，威廉·彭克思曼同时也在萨里郡(Surrey)的里士满镇(Richmond)剧院演出，在此定居的威尔士亲王同样也帮了很大忙(他参与了所有的汉诺威纪念庆典活动，充分利用了与皇室成员为邻的机会)。汉普顿科特还建起一家剧院，专门为皇室演出，1718年特鲁里剧团曾在此演出。

外省建立的首批剧院

尽管临时组装舞台几乎一直使用到我们所处的时代，但是18世纪初，一些颇有势力的巡回剧团，尤其是那些有演出执照或者是受到老式保护人庇护有合法地位的演出团体，由于对观众的信心和自信心增强，开始在伦敦以外的地方建立剧院。因此，随着早期"巡回剧团"的成形，巴斯、布里斯托尔、约克和伊普斯威奇分别于1705年、1729年、1734年和1736年建立起各自的剧院——剧团通常能够以某一中心城镇或者人口密集的城镇为根据地，向周边地区辐射，年复一年成功地巡回上演自己的剧目。

18世纪20年代，类似演出团体开始以自己的"基地"城镇的名称，而不是贵族保护人的名字来命名。因此，"诺福克公爵剧团"(Duke of Norfolk's Servants)和"格拉夫顿公爵剧团"(Duke of Grafton's Servants)为了争夺"诺威奇巡回剧团"(Norwich circuit)的名称，发生了冲突。诺威奇巡回剧团巡回的地区包括贝里、科尔切斯特、伊普斯威奇和雅茅斯(Yarmouth)以及英国东部其他许多小城镇，而约克巡回剧团控制的范围则包括唐克斯特(Doncaster)、赫尔(Hull)、利兹(Leeds)、庞蒂弗拉克特(Pontefract)和威克菲尔德。外省巡回剧团的鼎盛时期虽然尚未到来，但是从其起源来看，它们则是我们在大都市中已经看到的观众构成多元化的产物——其根源是丹尼尔·笛福(Daniel Defoe)在旅行中所看到的中产阶级的繁荣和自信心的日益增强。



罗伯特·威尔克斯(1665～1732)，图中所描绘的是其独创的法夸尔戏剧《恩爱夫妻》中怀尔德迩这一角色。威尔克斯是第一位在《两个纨绔子弟的计谋》中扮演过阿彻(Archer)这个角色的演员，以擅长刻画此类绅士情人闻名，而且颇受人羡慕的哈姆莱特这一角色显然也是以这种若无其事的方式扮演的。但是，据西伯说，他总的来说更擅长扮演"悲伤、温存，或者屈从"的悲剧角色。西伯坚持认为，与巴顿·布思(详细描述，见本书第106页)相比，威尔克斯"有时活泼过头，流于激情澎湃"，而布思则"往往严肃庄严有余，并以此为满足"；无论是威尔克斯的"勃然大怒或者夸大其词的嫉妒"，还是布思"悲戚的痛苦"，都没有"得到恰当的表现，或者对两者都不适合"，但是"如果扮演对方的角色，两者则相得益彰"。

书斋中的莎士比亚和舞台上的莎士比亚

莎士比亚专家加里·泰勒(Gary Taylor)认为，越来越多的观众成为他所谓的“思想统一的辉格党分子(the Whig consensus[①])”——他们肆意歪曲已经作古的吟游诗人(bard[②])本人的作品，来为自己的目的服务。因此，从表象上来看，莎士比亚的名字遍布辉格党在文学界的代言人，即将得到特许状的理查德·斯梯尔爵士主编的《闲谈者》各期中，但是在莎士比亚时代就已成名的王政复辟时期的戏坛巨匠却被忽视或者被打入冷宫，因为弗莱彻的贵族趣味与抱负和琼森对社会下层怪癖的描写，都不能很好地满足中产阶级的道德需求和虚荣。

但是，假如王政复辟期间被按照新古典主义的清规戒律改编了的是莎士比亚的戏剧的话，那么现在所开始的是泰勒所谓的“再创造”剧作家本人的漫长过程。1700年，西伯改编《理查三世》时，他所追求的并非是戏剧的得体性，而是他自己的利益——然而，对尼古拉斯·罗而言，其冲动是模仿，而非修正莎士比亚。如果他做出过修正莎士比亚的尝试的话(而且，按照他自己的标准，获得了成功)——但仅仅局限于悲剧，因为莎士比亚现在基本是作为悲剧作家留在人们的记忆中的。因此，1700年至1728年间所经常上演的七部戏剧中，有五部是悲剧，其中包括：《哈姆莱特》、《麦克白》、《裘力斯·恺撒》、《李尔王》和《奥塞罗》(而其余则揭示出人们对具有歌剧性质的《暴风雨》中宏大场面持续的追求和对《亨利四世第一部》中的法尔斯塔夫难以割舍的钟情)。

出版商雅格布·汤森(Jacob Tonson)约请尼古拉斯·罗编辑了第一个莎士比亚戏剧评注本，于1709年正式出版。本版本中有一篇前言性的《作家传略》(在作品集中加入此类前言，亦属首次)，介绍了作家的生平事迹，使此后许多代人将莎士比亚其人，一位颇有经济头脑、满口智慧的格言警句、生性正统、善良(尤其是对忘恩负义的琼森)的城镇自由民，“印刻”在记忆中。因此，罗作为第一位莎士比亚戏剧集编辑的地位可能保证他对后人会产生经久不衰的影响，但是他当然注定会成为众多编辑莎氏戏剧编者中理所当然的第一人。十年间，精明的汤森张冠李戴，以蒲柏之名替代莎士比亚，以莎士比亚之名替代蒲柏——就像他对待罗一样：蒲柏对罗的作品进行了恰如其分的评价，而西奥博尔德(Theobald[③])则对蒲柏的作品提出了批评。因此，莎士比亚产业之轮开始启动，产业的首领们则在竞相制造一个完美的莎士比亚，而产业本身则可能是一个完美的捕鼠器。

罗至少是一位戏剧内行，他在编辑戏剧的过程中所做的取舍和修订是以他丰富完善的关于舞台传统的知识为依据的(他的版本中还有很多版画插图，这些插图虽然并非艺术上品，但都源于戏剧实践。关于这一点，我们在本书第192页至193页中以两张插图为例，进行过讨论)。18世纪后期又出版了整套莎士比亚戏剧单行本，其中较有名的是贝尔1773年的版本。这些版本虽然印刷粗糙，但很实用，符合当时的舞台实践。但是，蒲柏却是一位足不出户的学者，而非戏剧的行家里手，因此他编辑莎士比亚戏剧，如同后来多数学者版本一样，是学术研究的成果，编辑出版莎士比亚戏剧是为了充实学者的书架。因此，学术界与戏剧界在如何对待莎士比亚问题上产生了分歧，而且迄今这种分歧仍未消除。

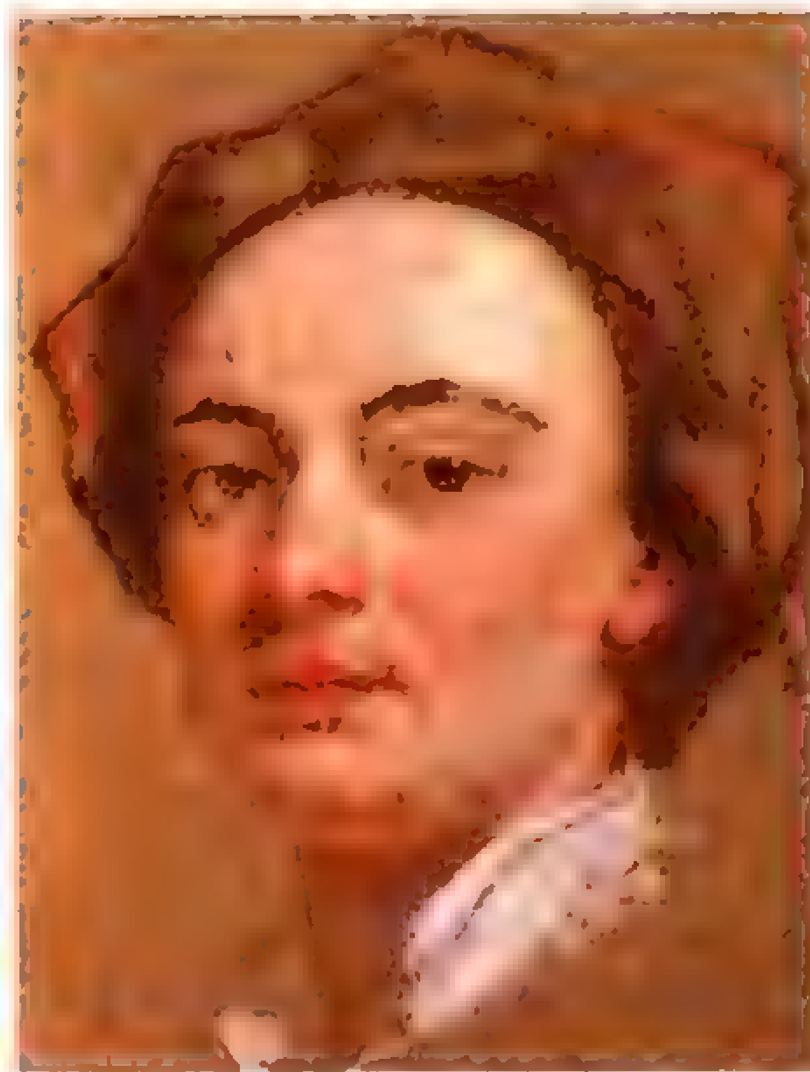
因此，具有讽刺意味的是，与蒲柏合作编辑莎士比亚戏剧者虽没有署名但都是有名之士，其中之一就是其朋友约翰·盖依。1725年，莎士比亚戏剧集出版后两三年，盖依突然萌发了创作一部完全独创的戏剧的念头。这是一部完全没有模仿痕迹、不受任何成规限制、仅凭经验创作出来的戏剧，开创了十年戏剧自由与试验之先河。这出戏就是《乞丐的歌剧》。

①即越来越保守，并歪曲莎士比亚，为其政治服务。——译注

②一般泛指擅长创作和吟咏关于英雄及其业绩诗歌的诗人，此处指莎士比亚。——译注

③据《简明不列颠百科全书》(第八卷，第387页)所言，他是第一个编纂莎士比亚戏剧的英国人。但是，他的版本出版于1734年，晚于罗的版本。从本书来看，关于这个问题，学术界似乎尚有争议。——译注

第十一章 压迫与反抗 1728年至1741年



约翰·盖依(1685～1732)作为剧作家和诗人，在其漫长的文学生涯中，一直在为生计辛勤耕耘，直到《乞丐的歌剧》获得成功，才给他带来迟到的财运。他与作家蒲柏和斯威夫特过从甚密，为"涂鸦社"会员，但他作为托利党成员在宫廷中或者高官中并无朋友，对沃波尔亦无甚好感。《乞丐的歌剧》嬉笑怒骂，具有讽刺性，但只是旁敲侧击，而无直接针砭。但是，其续篇《波莉》(*Polly*)的主人公，江洋大盗马切斯(Macheath)被流放到西印度群岛，为此被沃波尔明令禁演。

1714年，斯图亚特王朝垮台，汉诺威王朝取而代之，从此辉格党得势，持续时间长达半个世纪，而且其影响直接到达地方行政官这些低级官员。更有甚者，君主去世后，这些低级但是颇有影响的官员也被迫辞职。1715年，詹姆斯举事失败，长期以来一直在不合时宜地密谋策划拥立斯图亚特王朝继续执政的托利党人，以叛国罪受到指控；至1727年，辉格党人的地位已相当稳固，从而为乔治二世继承乔治一世，王权顺利过渡奠定了基础。因此，托利党关于教会、等级和土地的一些传统的价值观，在辉格党植根于"新教工作道德"的信仰面前崩溃，社会流动性、现金与信贷以及贸易扩张被置于至高无上的地位。

即使辉格党内部的权力之争此时也偃旗息鼓，各个派别几乎是自动放弃了争夺。1717年，为了偿付(世纪之交的战争留下的)"国债"，"偿债基金"(Sinking Fund[①])建立，唤起人们认为这只是临时的权宜之计的希望——因为辉格党人对他们所极力控制的资本主义的理解，并不比托利党人全面。1720年，南海公司承诺接收全部国债，条件是公司获得贸易垄断权，这导致了臭名昭著的投机"骗局"(bubble[②])——但是，同年8月，骗局败露，造成了灾难性和神话般的结果。

罗伯特·沃波尔(Robert Walpole)是未染指"南海骗局"丑闻的为数不多的辉格党政客之一，其权力直线上升，到达登峰造极之地，成为事实上的(尽管当时尚无此官名)英国第一任首相。而那些寻求更为稳妥的投资方式的人则将目光转向了"偿债基金"。但是，由于侵吞基金比增加税收来得更便捷，政府便以此来支付其庞大的开支。因此，国债非但没有偿付，反而在持续地增加，已成不可逆转之势。

叙事歌剧的流行

如前所述，尽管政治倾向性在戏剧中并没有得到表现，但是特鲁里剧院支持辉格党的管理者和林肯律师学院菲尔兹剧院温和的托利党信徒约翰·里奇，都不敢冒犯任何一部分观众。因此，里奇接受《乞丐的歌剧》时，不可能是在为自己所支持的党派摇旗呐喊，而科利·西伯拒绝上演上述戏剧的出发点，也可能并非是害怕得罪政府，而是由于其对标新立异的不齿。但是，剧作家本人约翰·盖依则由于其政治立场的原因失去了庇护，从这个意义上讲，他是"失势"的托利党党徒。他被迫靠自己的能力谋求生存与发展，1720年出版个人诗集，发了一笔小财，但是因投资南海公司的股票，赔了个精光。他对制度的痛恨导致了其彻底失败，这反过来更加剧了他对这个制度以及对那些为这个制度推波助澜的权势者的痛恨。

①公司或政府机构为定期偿还公司债券、无担保品债券和优先股票而积累和拨出的基金。——译注

②即以南海公司为主角的"南海骗局"(South Sea Bubble)。公司成立于1711年，从事贩卖奴隶的生意。1718年，乔治一世出任董事长；1720年，公司承诺接收国债，声誉鹊起，股票价格飞涨，至8月已高达1000%，但9月狂跌至124%。许多投资者因此倾家荡产。经调查至少有三名大臣受贿和从事投机。——译注



贺加斯所作之绘画作品，描绘了《乞丐的歌剧》第三幕中的一首乐曲《当我宫廷中的英雄出现时》。剧中的演员仍然位于舞台前部和舞台旁侧包厢之间，包厢内的观众正在随意地相互交谈。监狱“场景”是通过舞台后部的侧景、后百叶窗和绞刑架创造出来的——舞台前的萨梯（satyr[1]）是林肯律师学院剧场的一个固定特点。

然而，尽管《乞丐的歌剧》将讽刺的矛头指向沃波尔及其辉格党政府(这一题材虽然在当时戏剧上演时并未引起观众足够的注意，但却引起后来学者的关注)，但它是通过反复一而再再而三地以喜剧的方式颠倒期待的价值观，间接地达到其讽刺目的的。沉湎于女色的江洋大盗马切斯在剧中是一位“伟人”和英雄，而贼窟、监狱和妓院里的价值观却变成戏剧道德判断的标准。惩恶扬善这一通行的戏剧假设，却被出乎意料地颠倒过来——例如，根据戏剧中倒错的规范性原则和诗的正义，千夫所指的马切斯理应在高潮阶段得救。

这种配上了传统英国乐曲的叙事诗，在多大程度上是对当时仍然流行的意大利歌剧的直接讽刺，尚值得怀疑，但是盖依创造出了一种全新的与以往完全不同的音乐剧形式，则是毫无疑问的。他的戏剧或许并非是斯威夫特(根据传统)所提倡的“纽盖特田园歌剧”，而是贺加斯版画在戏剧中的翻版——曲折跌宕，枝蔓横生，充满对下层人有失体统行为的描写，出乎人们对传统戏剧艺术的期待。但是如同优秀的讽刺画，无论是酷似生活还是与生活迥异，都令人深思，甚至如同讽刺画一样，一笔一画，一边一角，每一个细节都给人以愉悦。本页插图为贺加斯所作，是对当时戏剧表演的图示。

《乞丐的歌剧》初次上演，即获得成功，连续上演32夜，在整个演出季期间，创下演出62场的记录，一时之间仿效之风盛行。模仿虽然拙劣，但这些模仿的剧作至少为已经程式化的剧目增添了一点花样。因为，至1728年，新剧作，更不用说这样具有独创性的戏剧了，极其珍稀，而且两家特许剧院均靠翻演那些演滥了的旧戏来维持生存，最近20年的剧作都很少。

18世纪20年代初，得到皇家许可的特鲁里剧院经理斯梯尔为该剧院创作的《自觉的情人》上演，大获成功。该剧院上演的短喜剧几乎全部是在剧院领取工资的舞蹈教师约翰·韦弗的作品。此时，“驻团诗人”这一角色早已不存在了。戏单中的一些新人的名字，如悲剧演员詹姆斯·莫尔·史密斯(James Moore Smythe)或伦纳德·韦尔斯特德(Leonard Welsted)，或者是悲剧演员菲利普·弗劳德(Philip Frowde)或大卫·刘易斯(David Lewis)已不再出现，而且就像他们演出的一两部戏剧一样，从此销声匿迹。正如戏剧史学家罗伯特·休姆所做的总结：“18世纪20年代中期，没有一个人靠戏剧创作来谋生。”

由于演员排练节目不能获得额外的报酬，因此上演新戏数量的减少颇受演员欢迎。因为这意味着工作量减少。然而，与此同时，1722年两家特许剧院管理层之间达成共识，建立起一个制约各自实际演出活动的戏剧联盟，禁止互挖墙脚，聘用对方的演员，也不得使用他们主动提供的服务，从而限制了演员的职业发展。因此，本来就无甚竞争优势的薪酬可以压得更低。由于在淡季两剧院轮流演出，观众也可能失去其选择的自由。

这是1727年至1728年演出季节开始时的实际情况。这种状况一直持续到1727年10月乔治二世加冕登基，大批观众纷纷返回伦敦，涌入两剧院。随后，即1728年1月10日，特鲁里剧院首次上演科利·西伯最后一部正规喜剧《被激怒了的丈夫》——这是根据后来成为建筑师的剧作家约翰·范布勒爵士两年前的未完成之作《伦敦之行》(*A Journey to London*)改编而成的。该剧首演获得意外成功，连续上演28夜，后来在同一演出季节

(1)森林之神，人形而具有羊尾、耳、角等，性好嬉戏，且好色。——译注



亨利·菲尔丁(1707～1754),《约瑟夫·安德鲁斯》(*Joseph Andrews*)和《弃婴汤姆·琼斯的故事》(*Tom Jones*)的作者、著名小说家，但他作为戏剧家的声望却低得多。他以戏剧创作为起点开始了其创作生涯，1737年，国会通过戏剧审查法案，从此转向当时正在形成中的小说(他在这一过程中起过重要作用)的创作。在前后不到十年的时间里，菲尔丁共创作了二十余部戏剧，同时他还掌握了秣市小剧院的命脉，他的剧作很多都是在这里首次公演的。菲尔丁的正规喜剧远不如其"离经叛道"的喜剧片段成功，后者中不仅包括节奏明快的闹剧，而且包括有悲剧之排场且充满智慧的讽刺滑稽剧和按照新戏剧讽刺风格创造的试验剧，其中包含了许多现代时俗讽刺剧(revue[1])的成分。

又上演了9场。但是，不久，其成功便在轰动一时的《乞丐的歌剧》前相形见绌。与《乞丐的歌剧》相比，《被激怒了的丈夫》虽然不失为有一定艺术水准的剧作，但确实没有摆脱传统的藩篱。

上述两出戏连续上演的成功，改变了两家特许剧院管理层以前制定政策的心理定式，认为只有特别优秀的戏剧才能够上演五六场或者至多九场，将首批观众全部吸引过来。如今，正如哑剧的流行所表明的，通俗戏剧能够吸引过去没有想像到的，或者确实没有刻意去追求的更广泛社会阶层和地域的观众。对西伯和里奇而言，这一发现具有双重杀伤力，因为它不仅激发了潜在竞争对手的兴趣，同时还向政客们敲响了警钟，警惕任何有激起"民变"威胁的东西。

之后不久，政治的高压有所缓和。1715年，理查德·斯梯尔爵士成功地向节庆典礼官发起挑战，从而使他们放松了对特许剧院上演戏剧的审查。但是，1728年末，盖依的戏剧《乞丐的歌剧》的续篇《波莉》即将排演之际，宫务大臣向里奇大发淫威，公然封杀了该剧(事出偶然，这出具有公开讽刺性但艺术性并不很高超的戏剧虽遭封杀，但其作者反倒声名远扬，正如其所声称的，得到的收益四倍于期待的演出收入)。

日益激烈的竞争威胁(或者从观众的观点来看，是一种希望)也日渐明朗。1728年6月19日，《乞丐的歌剧》在林肯律师学院菲尔兹剧院最后一场"以营利为目的的"演出五日后，新排演的同一戏剧在秣市小剧场开演——公然违背了初演剧团对所上演的戏剧拥有不可争议的所有权的君子协定。同样重要的是，小剧院在本演出季节演出的剧目中新戏占一半以上，其中三出戏获得重要成功，而且三者为不同类型的戏剧：《哈乐根的心境》(*The Humours of Harlequin*)是一出哑剧；《乞丐的婚礼》(*The Beggar's Wedding*)，模仿盖依创作的许多叙事剧之一；《赫罗斯拉姆博》(*Hurlothrumbo*)，柴郡(Cheshire)一位名叫塞缪尔·约翰逊(Samuel Johnson)的人创作的具有高度独创性的荒谬剧。

亨利·菲尔丁的崛起

1728年2月，年轻剧作家亨利·菲尔丁的第一部剧作《爱情的多重面具》在特鲁里剧院公演，虽连续演出了四场，但并不怎么有吸引力，因此当时没有引起关注。出国留学约一年回国后，菲尔丁决心以戏剧创作为事业，其第二部情节喜剧《美丽的神庙》(*The Temple Beau*)于1730年1月，在古德曼(Goodman)牧场[2]的新剧院(详细描述，见本书第116页)上演，连续演出九夜，颇受欢迎。但是，剧院经理托马斯·奥德尔(Thomas Odell)在演出剧目方面总的来说远不如特许剧院的经理富有冒险精神，因此菲尔丁将自己下一部剧作交给对具有创新性的实验戏剧更有包容性的小剧院来排演——由于小剧院管理层没有常见的等级结构，菲尔丁对自己戏剧的表演可能具有更大的控制权。

[1]一种轻松的娱乐性戏剧表演，内容主要是讽刺时事、风俗等，主要成分包括歌唱、舞蹈、滑稽短剧、讽刺模仿等。——译注

[2]"Fields"此处也可译作"原野"、"旷野"、"运动场"、"比赛场"、"棒球场"等，本书第116页中提到，新剧院是由仓库改造而成的，所以此处译作"牧场"，当然，译作"农场"亦可。——译注

新剧院和对剧院的新威胁

伦敦西区的范围继续向西延伸，几乎到了小剧院的门口，因此至1729年西区越来越多的观众来此观看戏剧演出。但是，另外一个戏剧能人，托马斯·奥德尔已认识到，纷至沓来观看《乞丐的歌剧》的观众中有很多人来自中产阶级和工人阶级集居的东区。因此，1729年10月，奥德尔将位于怀特柴普尔区（Whitechapel[①]）古德曼牧场上的一个仓库改造成一座新的剧院。这个区域恰好不在一向多疑的伦敦市元老的辖制范围内。

有人在反对这一冒险举动的宣传册中提出警告说，它吸引“商人雇用的人员和其他人擅离职守”，鼓励“大批行为放肆、游手好闲和无法无天的人……在大街小巷出没”。但是，奥德尔显然咨询过法律界人士，公然违抗宫务大臣的禁演令，从而保证了自己的剧院和其他无许可证的剧院的短期安全。

1731年，演员亨利·吉法德（Henry Giffard）信心十足地从奥德尔手中将古德曼牧场剧院买了下来，甚至集资予以重建。吉法德的剧院刚刚开张，里奇早在1730年就已开始筹划的在科文特加登建立一座新剧院的计划，也开始付诸实施（据传闻，资金来自他《乞丐的歌剧》所获得的利润）。两个剧院都是由设计师爱德华·谢泼德设计的，如同人们已熟悉的位于林市的国王剧院，呈扇形（见本书第104页插图）。里奇所建的剧院可容纳约一千四百人，而吉法德的剧院则仅为前者容量的一半。自从建立起，科文特加登剧院就深受观众喜爱。其比例对称优雅，音响悦耳动听，受到广泛称道。然而，一直到1735年，两剧院上演的剧目却仍以旧戏为主，里奇和弗利特伍德（Fleetwood）除了在其中零星穿插几部有见地的新戏外，都无心做大的改变，甚至有证据表明，作为一种互保形式，他们尝试利润分成。



贺加斯所作、描绘里奇“得意洋洋进入”新科文特加登剧院场面的版画（1732）。

同年，国会提出议案，对剧院的数量予以限制，同时禁止在外省进行任何戏剧演出活动。显然，并非是由于剧院缺乏支持，而是由于沃波尔不明智地提出应该在其中加上一个条款，以加强宫务大臣对戏剧的审查权，议案产生了较大的影响。尽管议案影响深远，但其发端似乎是伦敦市首脑们一直想除掉古德曼牧场剧院的强烈愿望。因此，同特许剧院经理不同的是，吉法德不再热心于上演冒险的剧作，以免危及剧院的平静。

①伦敦东部的一个区域。——译注

《作家的滑稽剧》（*The Author's Farce*）以轻松活泼的笔调，描写了一位年轻作者，在披着一层薄薄伪装的漫画式人物里奇、西伯和威尔克斯的监督下，辛勤笔耕的历程。戏剧情节跌宕起伏，戏中套戏，最后达到高潮，将该剧冒名顶替的作者，拉克利斯（Luckless[①]）捧到了万丹（the Kingdom of Bantam[②]）王国。其他数位剧作家亦步盖依后尘，放弃了新古典主义的细腻，代之以粗放的新奇性。1730年春，《作家的滑稽剧》在同特鲁里剧院上演的《贝斯的歌剧》（*Bayes's Opera*）和在古德曼牧场剧院上演的《时髦女人》（*The Fashionable Lady*）

①意思是“不幸的”或者“倒霉透顶的”。——译注

②印度尼西亚爪哇岛西北一座旧城，16世纪至18世纪重要的香料贸易港口。——译注

展开竞争，争夺观众。前者是讽刺性的戏剧集锦，作者为加布里埃尔·奥丁塞尔(Gabriel Odingsells)；后者则是叙事歌剧、闹剧和练习剧的杂合，作者为詹姆斯·拉尔夫(James Ralph)。

菲尔丁独一无二的特殊贡献显示了其对讽刺戏剧这种被遗忘了的、自足的戏剧形式的娴熟把握。《汤姆·桑伯》(*Tom Thumb*)是对粗制滥造悲剧的讽刺性模仿，本来是为4月份上演的《作家的滑稽剧》创作的加演短剧，但现在却变成了狗尾貂续：威尔士亲王亲临观看了第二晚的演出，至6月份，这个段子不仅纳入正常的演出剧目之列，而且被“完全重新包装”——耗资之巨，就首次公演的戏剧而言，几乎闻所未闻。后来，菲尔丁将它改写成完整的一出戏《悲剧之悲剧》(*The Tragedy of Tragedies*)，还故弄玄虚，在印刷的剧本中加上了一个颇有学术味道的参考文献，郑重其事地将从其他戏剧中引用的一些矫揉造作的台词的作者标注出来，似乎它们本身是从早期英国戏剧名著中“借用”来的。

同月，小剧院上演了菲尔丁的第三部戏剧《轮奸》(*Rape upon Rape*)。尽管该剧上演后颇受欢迎，为他赢得了两次义演的机会，但菲尔丁将对腐败法官的攻击置于浪漫的情节线索框架中，却有那么一点不适宜。但是，他却因此大受鼓舞，着手《摩登丈夫》(*The Modern Husband*)，即另一部(被恰当地称作)“具有社会目的喜剧”的创作。这出戏直到1732年才最终被搬上舞台。对菲尔丁本人而言，这些戏剧证明，他以戏剧创作为其文学生涯的开始，乃是入错了行——然而，值得注意的是，他在戏剧范式内注入了“严肃的”社会评论，早于萧伯纳(Bernard Shaw)一百五十多年开创了“不愉快的戏剧”之先河(因此，萧伯纳认为，菲尔丁是莎士比亚之后最伟大的戏剧家)。

因此，《乞丐的歌剧》创造或者揭示出人们对用新的反传统的一般模式，来表现时事的戏剧形式的爱好，菲尔丁和其他一些剧作家此时所继续采用的也是这种模式。但是，大多数作家都非常谨慎，避免采取公开对抗的立场——因为这样做的话，要么遭到与《波莉》相同的厄运被禁演，要么像小剧院一样因1731年夏改编并上演《爱德华王三世》(*King Edward III*)(芒福特改编，1691年首版)遭到报复。尽管《莫蒂默的倒台》(*The Fall of Mortimer*[①])(当时使用的就是这样一个标题)显而易见将沃波尔等同于剧中的“流氓政治家”，但这出戏却由于某种原因演出了15场后才被封杀——不过，剧中演员被捕入狱，剧院也被关闭。直到1732年，小剧院才重新开业。

公开反抗政府的上述后果，可能是菲尔丁放弃扩充加演短喜剧《威尔士歌剧》(*The Welsh Opera*)计划的直接原因。这出短剧于同年4月上演，原计划改编为三幕叙事歌剧，根据所做的宣传，于当年6月以《潦倒文人的歌剧》(*The Grub-Street Opera*)为标题公演。当然，剧中的男管家罗宾显然等同于沃波尔，而且同样显而易见的是，菲尔丁此时由于种种原因已不再直接从事政治戏剧的创作。其动机可能是多方面的，其中主要是出于谨慎和为了实现自己的抱负——但是，也可能有威胁和贿赂的因素，因为《潦倒文人的歌剧》虽然已出版，但是其修订本从来没有被搬上舞台。

悲剧的本土化

特鲁里剧院的管理者仍然在亦步亦趋地仿效其他成功的范例。然而，惟有科利·西伯才在夏季演出季节期间给予年轻演员充分发挥个人才能的机会。1731年6月，他们首次上演了乔治·李洛(George Lillo)的悲剧《伦敦商人》(*The London Merchant*)，以戏剧形式，讲述了乔治·巴恩韦尔(George Barnwell)的故事。乔治·巴恩韦尔是一个懦弱的学徒，因受一个诡计多端的女人诱惑，背叛了主人，并杀害了其叔父，但在被处绞刑时，却洗心革面，彻底忏悔。因此，戏剧将普通人提升到悲剧主人公的角色位置上，不是用爱情和荣誉，更不是用乖戾的命运，作为试金石来对他进行考验，而是以商业道德的价值观来对他实施考验。后者在剧中是通过其主人体现出来的，他名如其人，叫至善(Thorogood[②])。

①此处可能指英王爱德华二世王后的情夫，谋杀爱德华二世篡政，后被爱德华三世下令处死。——译注

②这个词实际上是由“thorough”和“good”组合而成的，译成“至善”，恰如其分。——译注

《伦敦商人》并非是第一部"本土悲剧"，甚至在《约克郡的悲剧》(*The Yorkshire Tragedy*)和《法沃沙姆的阿登》(*Arden of Faversham*)之类伊丽莎白时代的佚名剧作中，资产阶级人物早就渗透到戏剧这一专门为贵族保留的文学体裁中。而且，前述两部旧戏也被适时地拂去浮尘，修改后重见天日。但是，由于李洛选择使用了在当时具有革命性的散文体语言(尽管节奏上有所升华)和中产阶级环境，其戏剧启动了漫长而缓慢的戏剧改革过程。在这个过程中，与悲剧不可分割的程式化的形式和贵族装饰①，让位于19世纪问题剧的现实主义风格和社会背景。《伦敦商人》上演后，马上获得成功，多年来一直是保留剧目。

尽管乔治·李洛的《伦敦商人》，并不比斯梯尔的《自觉的情人》，更具有明显的政治倾向性，但是前者的美德等同于商人阶层的价值观的观点，无疑使其戏剧完全符合辉格党的哲学——尽管其伊丽莎白时代的背景使李洛不仅能够向西班牙人的背叛行为发起进攻，而且能够美化年迈女王所得到的明智忠告。因此，从这两个方面讲，《伦敦商人》是内部对沃波尔的攻击。因为这位政府大臣在外交事务中的不干预政策，初看起来是为了维护贸易的稳定。现在，人们越来越清楚地认识到，这是为了遏制其侵略扩张。

这种新的帝国主义驱动力加强了汉诺威托利党与在野的辉格党之间的联盟，两者现在在伦敦市的支持下，已开始威胁沃波尔的地位，从而挫败了其1732年征收烟叶和酒类消费税的计划，进而导致对偿债基金的进一步侵吞。那些自命的(这是人们已预料到的)"爱国者"迫切要求发动一场扩大贸易的战争，他们发现威廉·皮特(William Pitt②)是他们的最佳代言人。他坚决反对与西班牙妥协，其措辞与口气与李洛的至善如出一辙："当贸易受到威胁时，它已是最后一道防线：贸易必须得到保护，否则自取灭亡。"

菲尔丁本人是一位心怀不满的辉格党人，由于小剧院的前途尚不明朗，他于1731年秋重返特鲁里剧院。这并不足为怪。而西伯和威尔克斯实际上则只能忍气吞声，将《作家的滑稽剧》对他们的侮辱咽下肚去，因为他们无法拒绝同时代最重要的剧作家为他们服务，而菲尔丁本人也无法抵御剧院给他可能带来的巨大利润回报。尽管在随后的两个演出季节期间，菲尔丁的七部新戏适时地被搬上特鲁里剧院的舞台，但总的来说，这些戏剧并没有冲破传统的束缚——新完成的阴暗婚姻喜剧《摩登丈夫》和素体诗滑稽剧《科文特加登的悲剧》(*The Covent-Garden Tragedy*)则是例外，但两者都鲜为人们所认可，而后者则因以妓院为背景而受到贬斥。

特鲁里剧院的权力之争

最终结果证明，菲尔丁将自己的财运与特鲁里剧院联系起来是一种错误，因为舞台后一些重大事件正在发生。联合管理特鲁里剧院的三位年迈的演员虽继承斯梯尔，成为特许剧院经理人，但为时已晚。因为早在1728年就已退出戏坛的布思，将自己一半的股份出售给了浅薄的社交界名人约翰·海莫尔(John Highmore)，之后不到一个月，威尔克斯死于工作中——其演出生涯几乎延续到生命的最后一刻，《摩登丈夫》中的角色是他扮演的最后一个角色。其遗孀委托一位戏剧圈外的人士，画家约翰·艾里斯(John Ellys)为其代理剧院事务，而西伯则决定做有薪水的演员，所以将自己的股份，出租给四年来一直在夏季演出季节在特鲁里剧院见习剧院经理的儿子，西奥菲勒斯。

尽管(或者由于)西奥菲勒斯最初为演员提高了工资，但海莫尔却暗地里劝说西伯将在儿子名下的股份转让给了他，并对西奥菲勒斯说，在新的演出季节，他不需要来剧院上班了。为了报复海莫尔，西奥菲勒斯组织起一个原始的演员工会，并于1733年5月，想方设法从剧院建筑的股份持有者手中获得剧院的租约，海莫尔因此既失去了演员，也丧失了演出场所，无法从特许剧院上获取利润，便强行占领了剧院。之后，演员纷纷投奔小剧院，而海莫尔则与里奇达成暂时联盟，援引旧的流浪法，将演员的叛乱平息下去，甚至将一名参与叛乱的演

①指悲剧只能反映贵族题材这一规定。——译注

②指老皮特，政治家、国会议员，因抨击内阁被沃波尔解除了军事委员会委员职务，七年战争期间重新出山，派兵征服加拿大，并支持在世界许多国家的战争。乔治三世登基后，决心结束七年战争，皮特因力主向西班牙宣战，被迫辞职。——译注



查尔斯·麦克林(1699～1797)虽然很早就已开始从事戏剧事业，但成功却相对较晚，直到1741年在特鲁里剧院出演夏洛克(Shylock)才成名。他所演绎的夏洛克，并非是一个滑稽有趣的人物，而是一个严肃、甚至具有悲剧意味的人物。他曾不明智地退出剧坛，后重返舞台。大约二十五年后，麦克林仍然在扮演这个角色。左边这幅肖像画为德国画家约翰·佐法尼(John Zoffany)所作。据他同时代人约翰·希尔(John Hill)的观点，麦克林"表情冷漠，言语简洁，嗓音空洞，举止呆板"。然而，如果说做演员他动作不够敏捷的话，那么他显然是一位富有表现力的演员，尤其擅长扮演心理复杂的角色，如伊阿戈(Iago)(可与加里克和巴里扮演的奥赛罗媲美)和1774年后扮演的"老迈的苏格兰人"麦克白。麦克林自己创作的戏剧包括《时髦的爱情》(*Love à-la-Mode*)(1759)和《世故的人》(*The Man of the World*)(1781)——在他八十多岁高龄时，仍然扮演了后者中有"重头戏"的角色，在社会的阶梯上拼命向上爬的苏格兰人佩尔梯纳克斯·麦克西科芬特(Pertinax MacSycophant)爵士。

员投入布里吉维尔监狱，在此过程中不可挽回地破坏了其与广大演员的关系。

最后，因受到(英国高等法院)王座庭庭长本人的严厉斥责和审查，海莫尔决定放弃剧院经理的抱负，并于1734年1月，将股份卖给了查尔斯·弗利特伍德，一位拥有土地的绅士。他先是购买了威尔克斯的旧股获得了部分所有权，然后开始与演员进行谈判。同年3月，剧团返回特鲁里剧院，开始了长达11年的相对稳定时期——此时，西奥菲勒斯·西伯是弗利特伍德公认的代表。

因此，菲尔丁发现自己大势已去，那年1月修改《作家的滑稽剧》时，只创造了无情无义的西奥菲勒斯这个人物，在开场白中直言不讳地将特鲁里剧院描写为"可怜、遭人遗弃的地方"。因此，现在轮到菲尔丁被逼回小剧院了。具有讽刺意味的是，他还带走了海莫尔为特鲁里剧院草草搭起的戏班。1734年4月，在这里上演了他的第一部政治戏剧《堂吉诃德在英国》(*Don Quixote in England*)，这是一部叙事歌剧。剧中经常讽刺地提及当时正在进行的大选。戏剧公演后，产生了相当大的影响，削弱了沃波尔对下院的控制。

1735年，新年伊始，起码为了双方各自的方便，菲尔丁与特鲁里剧院达成和解，于当年1月在这里上演了他的《老人教授智慧》(*An Old Man Taught Wisdom*)，获得巨大成功。这是菲尔丁为基蒂·克莱芙(Kitty Clive)专门创作的许多加演短喜剧之一。克莱芙当时已崭露头角，至少在扮演各种粗俗、放肆的喜剧角色方面，取安妮·奥德菲尔德而代之。而在剧中扮演沃尔姆伍德(Wormwood)律师这一配角的，则是新近从爱尔兰新招募到特鲁里剧院的查尔斯·麦克林(Charles Macklin)，一位大器晚成但锲而不舍的演员。

同年2月，菲尔丁的《大众情人》(*The Universal Gallant*)公演。但是，尽管西伯和詹姆斯·奎因两人都在剧中扮演角色，但演出以失败告终，这再一次表明，观众不喜欢他的社会喜剧。因此，这出戏与其说是菲尔丁有信心组建自己的戏班——"大莫卧尔戏班"(the Great Mogul)的表示，倒不如说是他最后的一招。1735年至1736年的演出季节，菲尔丁重返小剧院。

尽管菲尔丁似乎在小剧院也已积累起了一定的保留剧目——其中包括新上演的李洛的本土悲剧《致命的好奇》(*Fatal Curiosity*)，不久，他本人也用自己的一部剧作重新获得人们的青睐。据海报宣传，《帕斯奎因》(*Pasquin*)，同《作家的滑稽剧》一样，是一部"讽刺剧"，其结构是按照排演程式(rehearsal formula①)来组织的，但是本剧中有两出戏，而非只有一出戏。仿悲剧《选举》(*The Election*)是对辉格党和托利党相当公允的抨击，而滑稽悲剧《常识的生存与死亡》(*The Life and Death of Common-Sense*)则是对政府腐败的鞭挞，矛头直指沃波尔。《帕斯奎因》共上演六十余场，但后来是同加演短喜剧《破落的狄克》，又名《逆境中的法厄同》(*Tumble-Down Dick; or, Phaeton② in the Suds*)一起上演的。后者是对特鲁里剧院最近推出的一部哑剧

①即下文中所说的"戏中戏"结构模式。—译者注

②希腊神话中太阳神"Helios"之子，驾父亲的太阳车狂奔，险些焚毁整个世界，被宙斯用雷击毙。——译注

的讽刺。

1736年至1737年的演出季节，菲尔丁似乎较晚才返回伦敦，所以没有参与小剧院早期推出的一些剧目。事实上，他在新的一年里推出的第一部剧作《欧律狄刻》(Eurydice[①])，是为基蒂·克莱芙在特鲁里剧院上演而创作的另一出加演短喜剧。这是一部现代的歌剧滑稽模仿之作，剧中人物都身着现代人的服饰，只可惜它毁于顶层楼座跟班之间发生的一场骚乱。虽然有证据表明，菲尔丁当时正在筹措资金，准备建立自己的剧院，但与此同时，他带着主要由新戏组成的剧目，返回小剧院。现在其中大部分戏剧已失传，或者由于可理解的原因为人所遗忘。这种努力在同时代的人看来，无疑是充满自信的新标志，因为那时(已转移到林肯律师学院菲尔兹剧场演出的)弗利特伍德、里奇和吉法德都在坚持稳妥的演出政策，不再冒险上演新戏。

演出季节过后存在下来的新戏之一，是亨利·凯里(Henry Carey)的轻松音乐叙事剧《王特里的龙》(*The Dragon of Wantley*)。凯里是一位具有难得独创力的闹剧作家，其三年前在同一家剧院上演《克朗诺霍罗斯》(*Chrononhotonthologos*[②])开创滑稽讽刺闹剧之先河。而另一部则是菲尔丁独创的《1736年历史纪事》(*The Historical Register for 1736*)，是任何竞争对手都无法企及的一出戏。它由一系列以当代政治、社会、戏剧和文学为主题的素描组成，以戏剧化的形式将所参考的文献松散地联系起来，其令人啼笑皆非的标题就是从所参考的文献中获得的。这部具有艺术创新性的戏剧3月份首演，共演出了34场。菲尔丁事实上在这出戏中创造出了一种新的戏剧形式：世俗讽刺剧。但是，《帕斯奎因》中对待政治不偏不倚的处理方式，在本剧中却被抛弃，代之以对沃波尔及其政府不断的攻击。这是很危险的。

戏剧许可法

现在，菲尔丁不仅在几乎可以预测成功地上演政治戏剧，而且不受任何惩罚——这最终促使竞争对手纷纷采取行动。1737年春，吉法德上演了弗朗西斯·林奇(Francis Lynch)的与反对派论战的戏剧《独立爱国者》(*The Independent Patriot*)和威廉·阿瓦尔(William Havard)危险地含沙射影的《查理王一世》(*King Charles I*)，甚至弗利特伍德亦冒险演出了罗伯特·多兹利(Robert Dodsley)温和的喜剧小品《国王与曼斯菲尔德的磨房主》(*The King and the Miller of Mansfield*)。同年5月25日，菲尔丁出乎意料地登出广告，准备上演盖依一度被禁演的《波莉》，但是这出戏从来没有到达舞台，其原因可能是因为沃波尔向小剧院一向不抛头露面的业主，一个叫约翰·波特(John Potter)的人许诺，要给他补偿。因此，波特不仅将租用剧院的人赶了出去，而且(据现有记载证实)向政府提出赔偿要求，补偿其“拆掉布景和剧院装修，结果使剧院完全不能进行戏剧或者任何类型的演出”造成的损失。

议会会议期间，已有一个反“流浪”提案被否决，而现在沃波尔则希望任何可以让戏剧界对手从此永远保持沉默的措施都维持下去。当吉法德将剧本《黄金残余》(*The Golden Rump*[③])呈送给他时，他意识到千载难逢的机会终于来了。据称，这是一部很有蛊惑力的剧作，首相大人曾选取某些精彩片段在下议院朗读。沃波尔因势利导，充分利用议员的不满，在(本演出季节)会议结束前，偷偷塞进一个限制戏剧的提案，并以185票对63票，最终获得通过。6月1日，获国王批准，成为正式法律，戏剧史上称1737年《戏剧许可法》(*The Licensing Act*)。

《黄金残余》是否是蓄意挑衅，是否是受沃波尔的指示创作的，我们不得而知；而且在多大程度上吉法德参

①希腊神话中歌手“Orpheus”之妻，新婚之夜被毒蛇杀死，其夫以歌喉打动了冥王，准她返回阳间，但要求其夫引领她返回的路上不能回头，但他没有做到，所以她仍被抓回阴间。——译注

②因为全部音译出来过长，所以省略一些音。——译注

③英国历史上有一个“残余国会”(Rump Parliament)，指1648年12月驱除约一百名赞成与查理一世妥协的议员后形成的长期国会。此剧可能指这一历史事件。——译注

与了此事的谋划，亦不得而知。根据戏剧许可法，两家特许剧院的垄断权得以重新确立，从而结束了吉法德在林肯律师学院菲尔兹剧场和菲尔丁在小剧院的戏剧生涯；而且由于根据许可法要求，凡是在剧院中上演的戏剧，均必须事先征得宫务大臣的审批同意，从而果断、有效地制止了以舞台为论坛，进行公开争论的做法。1843年的《戏剧法案》(the Theatres Act)打破了两座特许剧院的垄断，但是宫务大臣的审查权仍在不折不扣地得到系统行使，从而在随后的230年间，窒息了戏剧革新和言论自由。

菲尔丁在自己的生计遭到重创的面前，出乎意料地保持了沉默，这使学者们大惑不解。他们认为，他一定是被贿赂收买了，其形式可能是一笔客观的赔偿金。即使如此，他作为戏剧家的生涯在三十多岁就走到了尽头，而此时他已为成熟戏剧的大厦打下了坚实的基础。正如前面我们提到的法夸尔，具有讽刺意味的是，他也在三十岁时英年早逝，其损失不仅仅是个人的天才，而且可能是戏剧将来的发展方向。

这是戏剧开始繁荣的十年，但它却戛然而止，从而间接证明其挑战之严峻。它始于盖依创造的叙事歌剧，在菲尔丁对滑稽剧、戏剧讽刺和世俗讽刺剧等其他“非正统”戏剧形式的实践中以及对新的社会讽刺喜剧的探索中，达到顶峰。同时，亨利·凯里和“另一个”塞缪尔·约翰逊一直在扩大闹剧的疆界，而乔治·李洛则在探索如何用悲剧来反映时事。然而，所有这一切，都是在政府的怀疑以及剧院特权经理人的冷漠或者敌意面前完成的。

演员与表演

当然，随着剧院数量的增加，对演职员的需求也在增加。1728年前演职员人数约为150人，而在这十年内，人数成倍地增加了。在特许剧院中演出的女演员比例略有提高，剧团中男女演员的比例约为35比25，包括台前和台后的演职员，每个剧院演职员人数为80人至90人。

剧院联盟的崩溃，导致了剧院之间演职员的流动，而且吉法德和菲尔丁似乎都很重视自己剧团年轻骨干演员的培养，因为菲尔丁的小剧院里只有几名著名的演员——其中包括科利·西伯女扮男装的女儿夏洛特·查克(Charlotte Charke)。但是，自她抛弃特鲁里剧院投奔菲尔丁以来，原本远大的戏剧前程每况愈下，排演新戏只能上演一夜，或者在包厢里表演，最终堕落成木偶戏演员。

夏洛特之兄，争议人物西奥菲勒斯，在弗利特伍德代理剧院经理数个演出季节后，离开特鲁里剧院。由于查尔斯·麦克林已有效地控制了剧院的艺术事务，弗利特伍德只好选他来继任剧院经理一职，负责剧院的管理工作。当时，麦克林已是喜剧名角(虽然演出的都是配角)。1741年，他首次出演夏洛克一角，一改角色低俗的喜剧传统，展示出其悲剧潜力，因此名声大噪，地位更加稳固。

但是，正如我们在前面已看到的，那个时代更有利于各种喜剧表演，而非悲剧表演，而且詹姆斯·奎因在著名悲剧演员布思退休后，扮演法尔斯塔夫这一角色可能更得心应手，而非坚定不移地将重心放在声名攸关的悲剧角色上。1733年，一位评论家在评论中曾提到奎因(他赞扬奎因说，他所扮演的角色总



贺加斯所作加里克扮演理查三世的肖像画。画中所描绘的情景是博斯沃思原野之战前的焦躁不安之夜。此画作于1745年，与1741年加里克在古德曼牧场剧院创造这一角色仅四年之遥。画中加里克的面部表情和手势动作，是前浪漫戏剧情感的一种表达方式。然而，画中装饰之铺张、奢靡，非戏剧所能企及，因此它向我们提出警告，不能仅从表面来理解此类肖像画，这是加里克用以使自己的天才永存不朽的手段；因为绘画所遵循的是历史画传统，而非戏剧画传统。

大卫·加里克的表演风格



当然，说加里克的表演风格"自然"，并非是说他的表演具有我们所认为的"自然主义倾向性"。他显然擅长表演情感的"跌宕起伏"，或者从一种心境向另一种心境转变——以比形式化风格更微妙的方式调节情感——的能力。在这种表现人物情感的一系列方式中，蕴涵着更丰富的人物性格复杂性。如何展示悲剧中的喜剧或者滑稽色彩以及高雅喜剧中的荒诞，观众已形成了一些定型的期待。但是，他的人物表现方式能够打破这一切，从而使他所扮演的《炼金术士》中的埃布尔·德鲁克(Abel Drugger)、《被激怒的妻子》中的约翰·布鲁特，像他扮演的李尔或者《简·肖尔》中的黑斯廷斯(Hastings)一样，闻名遐迩。尽管(也可能正是因为)加里克对情感细节的处理非常谨慎，他的舞台动作却非常少。正如约翰·希尔在1750年出版的第一部对表演艺术进行技术分析的专著《演员》(The Actor)一书中所言：

> 他站在舞台某个位置上，双臂优雅地摆放好，手或者脚从不会随便挪动，却将极其丰富多样的整场戏演完。他保持这同一种姿势，向观众表达出所有的情感变化，其表情之丰富深深地打动观众的心；他表达感情之感人，足以使手臂的挥动以及焦躁地在舞台上来回踱步变成多余之举。

正如一位法国评论家指责说，加里克在喜剧表演中，"靠面部的滑稽表情，而非声音的抑扬婉转"来逗观众发笑。他还暗示，加里克显然已认识到了古老模仿艺术的能量。事实上，1756年，西奥菲勒斯·西伯对此种演出风格提出了批评，认为加里克"过分钟情于装腔作势……在舞台上总是在使用同一套动作"，使用的是一种"哑剧表演方式"；西伯还特别提到了他饰演的格洛斯特这个角色，认为做出如此"造作之姿态"不仅仅是哗众取宠的有力手段，而且，更糟糕的是，它迫使演员"在句子中间人为地增加停顿，""故意破坏语言的和谐"。甚至，一位友好作家在1772年给加里克的公开信中也指出："您的完美存在于极端中，即存在于哗众取宠的手势动作中和奔放的激情中。……凡是在声音的力量没有用武之地的地方，您是无法模仿的。"

据传闻，有一位聋哑童声称，他能够看懂加里克表

是非常完美，但只是顺便说说而已，不可过分当真)，他抱怨说："冷静的禁欲者卡托、妒火冲天的情人奥塞罗和淫荡的醉汉约翰·布鲁特爵士，说话都是一个腔调，都是那嘶哑单调的声音。"(奎因的服装同他的演出风格一样，都很老派)。

1734年，阿伦·希尔创办《提词者》(*The Prompter*)杂志，这是第一个以探讨舞台事物为己任的刊物。他在本刊发表的文章中也表达了类似的观点，警告奎因说，"停顿、庄严的意义以及动作的稳重和严肃"已流于形式，无任何实质内容，"尽管尊严通过庄重的镇定得以维护，但在你所扮演角色的有些场景中，你的声音本来应该尖利、焦躁，表情混乱、痛苦，动作激烈、轻率"。剧作家理查德·坎伯兰(Richard Cumberland)后来回忆说，奎因在扮演罗的《美貌的忏悔人》(*The Fair Penitent*)中霍雷肖这一角色时，"声音低沉，节奏单调，动作机械如拉锯"。

坎伯兰接着说，奎因"带着一种威严的冷漠，将英雄的豪言壮语连珠炮似的朗诵出来，似乎对给予他的赞誉嗤之以鼻"。阿伦·希尔认为，这种冷漠态度不仅仅局限于有台词的演员，因为他对塞缪尔·斯蒂芬斯(Samuel Stephens)"听话时威严的专注、注视舞台上物体的神情"大加赞赏。但是，现代演员将自己的表情和语言强加给观众，乃司空见惯。然而，有人会提出，这远非"现代"演员的一个特点，而是尚未克服掉的王政复辟时期

演的所有细微意义，传闻真伪与否，可能同样重要。但是，在当代主流戏剧看来，关注视觉意义的表达是否自然，则值得怀疑。因为当代主流戏剧关注的是语言技巧，而动作则普遍被看轻，而且人们对此常常只字不提。然而，这种表演风格可能符合当时那个时代的审美趣味。因为尽管当时的艺术风尚要求人们对理智采取一种新的开放态度，但是贺加斯道德漫画的城市艺术可能比庚斯博罗(Gainsborough)将肖像画技巧移植到乡村风景画上所做出的努力更受欢迎，贺加斯的版画与加里克适合聋哑童的表演艺术有异曲同工之妙，都可以不通过语言来保持其"叙事性"。

同样有意义的是，应该记住：同时代的法国《百科全书》主编和批评家丹尼斯·狄德罗(Denis Diderot)以加里克的艺术为例，阐述了自己的观点，认为表演并非是情感认同，而是有意识地使用欺骗。托马斯·戴维斯(Thomas Davies)回忆与加里克联袂主演《麦克白》的汉纳·普里查德(Hannah Pritchard)时也指出，这种欺骗在一定程度上是可以被教会的——他的"神不守舍和令人痛苦的恐怖"与"她表面的无动于衷、冷静和信心，形成鲜明的对照。谋杀后一场在可怕的窃窃私语声中开始。他们用表情和动作取代了语言"。玛丽·安妮·耶茨(Mary Anne Yates)的表演技巧也受到弗朗西斯·金特尔曼(Francis Gentleman)的高度赞扬，说她"声音变换明智准确，表情变化丰富多彩，姿态独特优美"。



大卫·加里克(1717～1779) 18世纪70年代的版画，左为他扮演的李尔王，右为在范布勒《被激怒的妻子》中扮演的男扮女装的约翰·布鲁特爵士。这两张素描画不像本书第121页和125页中的插图那样造作，能更好地反映加里克表演中动作的流畅和情感表达的平静。其同事，职业演员阿瑟·墨菲(Arthur Murphy)对加里克的评价是："台下，他是一个委琐、卑微的人，可是在台上……啊，我伟大的上帝！"自我中心、嫉妒、而且总是渴求别人的美慕，他不仅是他所处时代最伟大、最多才多艺的演员，而且是一位真正意义上的戏剧家，在特鲁里剧院供职的29年间还是一位有效（虽然不那么受欢迎）的剧院经理人。在这里，他谨慎恰当地将大众的需求与戏剧职业的尊严和他个人的尊严，有机地结和了起来。

表演传统的部分残留。

但是，某些演员的表演实践表明，新的表演技巧是可以学会的。西伯家族的另外一个成员，西奥菲勒斯之妻苏珊娜早期似乎是在模仿奎因，将台词吟诵出来而非说出来。因此，据理查德·坎伯兰回忆，她所饰演的《美貌的忏悔人》中的凯里斯特(Calista)"极端缺乏对比"，说话的方式单调、乏味，"令耳生厌"："她背诵过两三段台词后，我能预测背诵下一段台词的方式。"但是，据托马斯·威尔克斯说，数年后，观众却在为"她表达爱与悲伤、愤怒与失望等极端情感时所表现出来的激情澎湃、跌宕狂放而慨叹"。这种脱胎换骨似的转变，是与大卫·加里克(David Garrick)，一位改变了英国戏剧演出风格使之更适应时代要求的人共事的结果。

古德曼牧场剧院时期的加里克

加里克首次登上伦敦的舞台，是利用了《戏剧许可法》中的漏洞。后来不久，演员和剧院经理竞相效仿，逃避许可法一些条款的限制。因此，詹姆斯·莱西(James Lacy)，菲尔丁剧团的中坚分子之一，显然于1738年，推出了独角戏，而托尼·阿斯顿(Tony Aston)则两次在酒馆里做"严肃的喜剧演说"广告，夏洛特·查克此时

开始以表演木偶戏为生。但是，亨利 · 吉法德率先组起一个完整的戏班，并在他发迹的古德曼牧场剧院开始正规戏剧演出。他招揽观众的绝招是，向他们许诺，"声乐和器乐"，音乐会中间"将由喜欢自娱自乐者免费提供喜剧表演"。这种"音乐会配方"肯定至少得到了政府的默许，因为根据权限，所有上演的戏剧都必须交给宫务大臣审查。

加里克初到伦敦，先学习法律，后来成为酒商。他显然与吉法德关系密切，因为后者于1740年专门为前者写过一个娱乐节目。后来，1741年10月，加里克在古德曼牧场剧院匿名饰演了《理查三世》中的理查王。同年，英国大选，多数议员支持正在与西班牙进行的战争，而且不久将整个欧洲都卷了进来。1742年2月，罗伯特 · 沃波尔爵士辞职，将权力交给了一个"基础广泛"、致力于帝国扩张的辉格党内阁。正如后来所发生的事件所证实，这位戏剧新秀的表演艺术恰好符合时代的趋势。

第十二章　加里克时代　1741年至1776年

“假如这位年轻人[1]是正确的话，我和其他所有的演员就都错了。”茫然不知所措的詹姆斯·奎因关于大卫·加里克的表演风格所做出的著名断言，可能就像沃波尔对老皮特的政治风格的评判一样，恰如其分。从加里克首次在古德曼牧场剧院登台开始，到他在特鲁里剧院做演员兼经理人近三十年后离开这个历史时期，见证了沃波尔谨慎的外交政策的兴衰与起伏，最终为以皮特为核心人物的殖民扩张浪潮所取代。结果，在这一历史时期内，英国要么处于战争中，要么在为战争做准备。而且，尽管皮特“这位伟大的平民”做首相的时间很短暂，其影响却无所不在。欧洲的“剧院”乃是矛盾冲突积聚之所，先是发生了奥地利王位继承战争，后来又爆发了七年战争。但是，真正的战场却在印度次大陆和北美——其最终目标是取得对法国的帝国霸权地位。1776年，美国宣布独立(这可能是恰逢其时)。同年，加里克退休。不出三年，这位演员和这位政治家[2](现在已成为查塔姆伯爵)，相继辞世。



弗朗西斯·海曼(Fancis Hayman)所作大卫·加里克在本杰明·霍德利(Benjamin Hoadly)情节喜剧《疑心的丈夫》(*The Suspicious Husband*)中扮演兰杰(Ranger)的演出画。与他联袂演出的是汉纳·普里查德(1711～1768)，她1733年首次在特鲁里剧院登台，1743年至1747年，加盟科文特加登剧院，之后与加里克联盟，直到戏剧生涯终结。她不仅擅长扮演诸如霍德利的克洛林达(Clorinda)和科尔曼(Colman)戏剧《嫉妒的妻子》(*The Jealous wife*)(1761)中奥克利(Oakly)之类的戏剧角色，而且拓展戏路，与加里克联袂登台，扮演麦克白夫人和格特鲁德(Gertrude)。理查德·坎伯兰将她与西伯夫人做了比较，认为她技高一筹，“语调更富于变化，动作与表情丰富多样”；查尔斯·迪布丁(Charles Dibdin)则宣称，“西伯夫人的表演轻松欢快，而普里查德的表演则技高一筹。一人巧妙地打动观众的心扉，另一人则将观众的心紧紧抓住。……其表演艺术具有绘画的特点，多姿多彩，富于色彩变化。”

1745年，詹姆斯二世党人叛乱终于爆发，但这并未构成真正的威胁，而是消灭卡洛登的苏格兰抵抗势力的一个绝佳时机。为了激发观众的爱国热情，《亨利五世》(*Henry V*)被适时地搬上舞台，而1745年9月，国歌首次在特鲁里剧院伴随戏剧演出奏响——开创了二百多年来戏剧开幕时，观众起立的传统。因此，18世纪30年代的戏剧如果说并非像有时所声称的那样是抵抗势力的温床的话，至少是官方挥之不去的烦恼，而在加里克羽翼渐丰的过程中，戏剧则往往反映了当时占优势的沙文主义情绪。

声誉的经济效益

虽说加里克毫无疑问是一位伟大的演员，但其势力则部分来自他以戏剧手段创造沙文主义情绪的能力。加里克本人就是一个势利人物，渴求他人的尊敬和羡慕，他不仅获得了他认为必不可少的声誉，而且享有对他认为必要的声誉施加影响的权力。这与其说是体现为摇旗呐喊的狂热，不如说是体现为作为剧院管理者对舞台上的高尚道德风气以及顺从的观众秩序的追求——观众并非总是共有的一种雄心。假如荣誉是一种爱国职责的话，那么它甚至更肯定地说是一种经济

[1]指加里克。——译者注

[2]指老皮特。——译者注



漫画家吉尔雷(Gillray)所作描绘女主角在后台相互争吵场面的漫画。据说，这一事件的起因是，佩格·沃芬顿在《亨利四世》中扮演珀西(Percy)夫人受到观众冷遇，基蒂·克莱芙(右)难以掩饰自己的喜悦，激怒了前者。尽管基蒂·克莱芙(1711～1785)对特鲁里剧团一直忠心耿耿，但对加里克的不信任，比佩格·沃芬顿(约1714～1760)有过之而无不及，她虽曾为加里克的情人，但两人关系时好时坏，从而使她数度离开特鲁里剧院，加入科文特加登剧院。在那里，她与安妮·贝拉米(Anne Bellamy)同台演出《争风吃醋的王后》(*The Rival Queens*)时，两人反目。

的必需——因为当时形成中的小说已为英国国人提供了另外一种选择，一种更具有本民族特点的娱乐形式。因此，1740年，塞缪尔·理查森(Samuel Richardson)具有开拓意义的小说《帕美勒》(*Pamela*)问世，大获成功，引起巨大轰动。《帕美勒》是一部感伤主义名作，故事中的女佣为了维护自己的贞洁，迫使企图诱奸她的人与她结婚。

次年，尽管当时在古德曼牧场剧院的戏单上仍然是“扮演理查王的年轻人”，加里克却在以上述小说为蓝本改编的戏剧中扮演了杰克·斯迈特(Jack Smatter)。根据菲尔丁的观点，这部戏的高雅道德基调没有掩盖住其撩拨心弦的性挑逗。在《夏美勒》(*Shamela*)和《约瑟夫·安德鲁斯》(*Joseph Andrews*)中，菲尔丁对这部小说进行了无情的讽刺，但是它却承受住了这一切，其原因在很大程度上是由于公众对菲尔丁的日益强化的厌恶。下述事实是其明证：1743年菲尔丁早期喜剧《婚礼之日》(*The Wedding Day*)被宫务大臣封杀，其根据是剧中女主人公是一名妓女。菲尔丁适时地将她游街示众，戏剧方获许可——但因所谓的违反道德原因，受到观众唾骂。然而，在审查制度和自我督察双重限制下，菲尔丁放弃了戏剧，此时他已开始作为小说家吸引了一批更敏感和宽容的读者。

与此同时，加里克在古德曼牧场剧院声名鹊起，招致弗利特伍德和里奇的嫉恨，两人联合采取手段关闭了古德曼剧场。次年演出季节，为了表示安慰，弗利特伍德以600几尼[①]的天价，与加里克签约，同时签约的还有贫困潦倒的吉法德及其妻子。因此，1742年演出季节结束时，加里克在特鲁里剧院尝试演出了他三个最成功的角色。5月，他成功地扮演了李尔王，佩格·沃芬顿(Peg Woffington)扮演科迪莉亚(Cordelia)。当时，她本人虽然也是初到特鲁里剧院，但已崭露头角，成为继内尔·格温之后最多产的女演员。夏季演出季节在都柏林与加里克联袂演出的恰好是佩格·沃芬顿，而且两人在随后的三年间一直住在一起。然而，由于渴望得到尊重，他最终与一位性情沉默寡言的贵妇人结为夫妻，而性情不那么活泼，或许不那么咄咄逼人的西奥菲勒斯离异之妻苏珊娜·西伯(Susannah Cibber)，成为其最佳舞台搭档。

至1743年5月，弗利特伍德对特鲁里剧院的特许权实际上已作为赌债抵押出去，郡副司法长官数次造访剧院后，在加里克和查尔斯·麦克林带动下，九名重要演员离去。由于向宫务大臣申请独立特许权未果，他们被迫于9月与弗利特伍德达成妥协。结果，只有加里克一人长了工资，有些演员甚至不得不接受比离开前更低的条件，而麦克林则无论要价多低，都没能保住饭碗。他认为自己被出卖了，号召他的同情者扰乱演出。在这种情况下，弗利特伍德毫不示弱，雇用职业打手，将“乱民”扔出剧院。但是，1744年，他再次采用提高工资的手段来平息事端，结果导致骚乱。这次事件持续时间更长，弗利特伍德被迫屈服。

随后，为了减少损失，弗利特伍德决定将剧院出售给债主，而债主们则将剧院三分之一的股份转让给了来自于科文特加登剧院的詹姆斯·莱西，由他来管理剧院事务。1745年，詹姆斯党人起义期间，银行信用危机，剧院宣布破产。随着危机的日益升级，一向谨小慎微的加里克离开都柏林，并于1746年夏来到科文特加登剧院，与约翰·里奇达成利益共享协议，重新回到舞台上。双方的成功促使加里克决定留在科文特加登剧院，而一向奉行实用主义信条的里奇则发起了持续整个演出季节的正剧演出，以此手段来削弱加里克表演中的哑剧倾向性。

① 1663年发行的一种金币，1几尼等于21先令，即1.05镑，后废除。——译注

重要演员及其表演风格

里奇与加里克组建起来的班子中最初有下列成员：西伯夫人、奎因、莱西·瑞安(Lacy Ryan)、约翰·希皮斯利(John Hippisley)、哈里·伍德沃德(Harry Woodward)和汉纳·普里查德。而在特鲁里剧院处于对立派的莱西劝说麦克林返回特鲁里剧院，随他一起重返特鲁里的还有基蒂·克莱芙、佩格·沃芬顿、理查德·耶茨(Richard Yates)、亨利·吉法德以及最近来自于爱尔兰的浪子施普兰格尔·巴里(Spranger Barry)。分别为正规风格和"自然"风格倡导者的加里克和奎因此时不仅同台演出，有时还交替扮演同一角色——加里克扮演理查三世和李尔王显然更具有优势，而奎因显然更擅长扮演卡托。但是，当两个竞争对手联袂演出《亨利四世》时，加里克扮演的霍特斯伯(Hotspur)、在奎因扮演的法尔斯塔夫面前黯然失色。但是，两人同台演出罗的《美貌的忏悔人》时，奎因扮演的霍雷肖矫揉造作、机械生硬，而加里克扮演的洛泰里奥(Lothario)则"浸透着年轻的活力并轻松活泼……似乎，"据理查德·坎伯兰回忆，"在一场戏的转换之间，人世间已过了整整一个世纪。"

除了施普兰格尔·巴里扮演的奥塞罗尚可与加里克媲美之外，特鲁里剧院由于受到异常竞争的威胁，处境每况愈下，因此莱西热切希望加里克重返特鲁里。由于得到宫务大臣延期其特许权的许诺，莱西出资为自己的支持者赎了身，并于1747年4月9日与加里克达成合作伙伴关系，这种合作关系一直持续到1774年莱西去世，即加里克退休前两年。尽管发生过争吵，但两人的分工合作却似乎很成功：莱西主管财务和服装，而加里克则负责剧作者、演员和所有其他具体的演出事务。

两人经过磨合消除了猜疑后，加里克聘用西伯夫人和汉纳·普里查德与他联袂上演悲剧，而施普兰格尔则与他合作出演主角。在喜剧演员中，内德·舒特(Ned Shuter)和狄克·耶茨(Dick Yates)的风格奔放、豪爽，而麦克林则以戏路宽广著称。由于得到丹尼斯·德莱恩(Dennis Delane)、威廉·阿瓦尔和伊萨克·斯帕克斯(Isaac Sparks)强有力的支持，一两年后，与导师里奇竞争哈乐根这一角色的亨利·伍德沃德和后来成为加里克助手的年轻的汤姆·金及生活放荡的乔治·安妮·贝拉米一起，成为西伯夫人悲剧方面的竞争对手。而在喜剧方面，永远在搔首弄姿的基蒂·克莱芙的"伶俐乖巧的唐突"与佩格·沃芬顿传统的美和姿态，形成了鲜明的对照。后者的优势不在于深受喜爱的"女扮男装角色"，而是米拉门特和汤利(Townly)夫人之类的上层社会角色。弗朗西斯·阿宾顿(Fances Abington)尽管在台下是一个小人物，但后来却可能是真正意义上的专业喜剧演员，从天真无邪的少女到嬉闹顽皮的假小子，从机敏的年轻女子到备受挫折的老佣人，各种各样的喜剧角色她都能够表演。

尽管加里克的声名(关于其同时代人对他的评价，见本书第122～123页)给那个时代的演员蒙上了长长的阴影，但是施普兰格尔·巴里所扮演的马克·安东尼(Mark Antony)和奥塞罗却发出更灿烂的光辉，而且他所扮演的罗密欧如果说不是更触动灵魂的话，显然更性感。在同台



塞缪尔·富特(Samuel Foote，1721～1777)与喜剧演员托马斯·韦斯顿(Thomas Weston，左)联袂演出《两根手杖的魔鬼》(*The Devil upon Two Sticks*)(1768)。在这出戏中，演员兼经理人和剧作家对自己骑马摔伤一条腿以及医生为了给他治疗所做的种种努力，进行了讽刺。富特的戏剧生涯酷似菲尔丁，因为他不仅以小剧院为自己戏剧事业的大本营，而且在审查制度许可的范围内大胆地进行了喜剧试验。他时事讽刺滑稽剧般的戏剧讽刺，从《早晨的娱乐》(*The Diversions of the Morning*)(1747)到虽不很成功但标题恰当的《趣味》(*Taste*)(1752)，富于变化。

演出《约翰王》(*King John*)时，托马斯·谢里丹(Thomas Sheridan)也令加里克感到不安，而且有些观众更喜欢他扮演的哈姆莱特，而久经沙场的奎因则在表演声音洪亮的各种角色方面仍保持其优势，直到1751年退休(他希望里奇能挽留他继续演出，但里奇并没有这样做)。重要的是，加里克在喜剧方面的地位，并非那么容易挑战——甚至伍德沃德1758年同巴里一起去都柏林后也没有靠自己发迹。但是，他扮演托马斯·韦斯顿笔下的艾布尔·德鲁格(Abel Drugger)这个角色非常到位，表明他不仅只能演出习惯了的喜剧配角。内德·舒特则更擅长扮演更重要的古怪角色，这不仅仅指哥尔德斯密斯和谢里丹在他去世前几年里为他创造的角色。

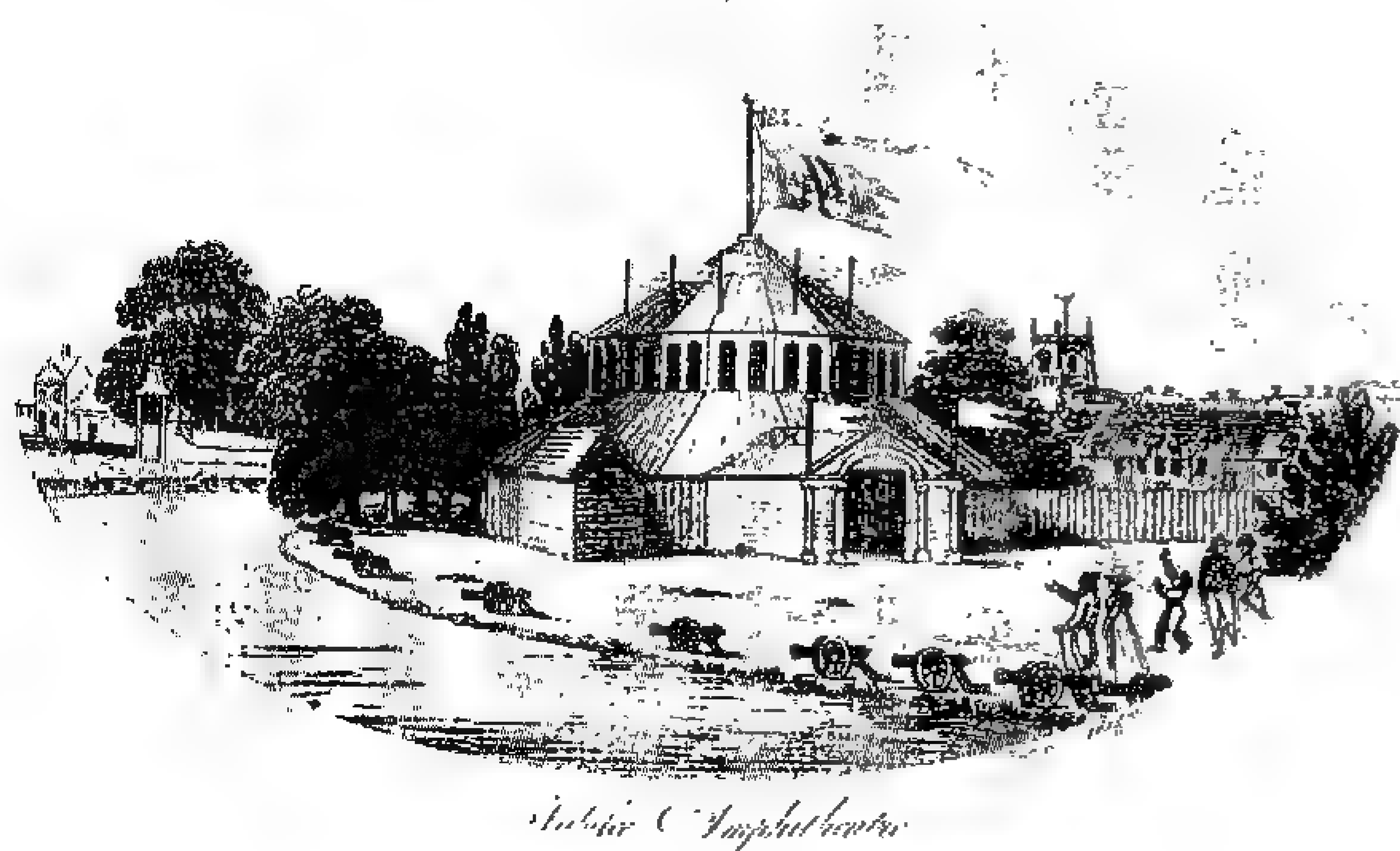
小剧院的富特、科文特加登剧院的科尔曼

麦克林在加里克去世后又活了很长时间，直到1789年90岁高龄时，仍在从事戏剧表演。他自创自演的喜剧角色，如夏洛克和伊阿戈，为"心理"现实主义的成功锦上添花，其中后者可与巴里的奥塞罗媲美。麦克林的朋友和信徒，塞缪尔·富特是一位同样具有个性的演员兼剧作家，他将亨利·菲尔丁开创的讽刺剧传统几乎全部继承了下来，而且步其后尘，来到了小剧院。1747年以来，他一直时断时续地在这个剧院演出戏剧，最终于1766年获得夏季演出季节的特许权。1777年，即去世前一年，他将这一切全部赠予自己的剧团。

同菲尔丁一样，富特进行了各种形式的喜剧杂剧的尝试，开创了时事讽刺剧之先河，但是最成功的仍然是他完整的讽刺剧。讽刺的目标多种多样，其中包括：艺术上的矫揉造作、故作风雅，如《趣味》(1752)；备受奚

莎士比亚产业的迅速发展

尽管加里克一向在尽力表演好自己创造的人物，但是他还原汁原味地演出过莎士比亚的一些戏剧，以使其免于王政复辟时期的"改造"。但是，他愉快地对另外一些戏剧进行了大胆的改造，创造出一种改进版的滑稽短剧。例如，他将莎士比亚的《驯悍记》加以改造，使凯瑟琳和彼得鲁乔(Petruchio)变得温顺，而将《仲夏夜之梦》中的仙女从剧中剔除出去。与此同时，莎士比亚的编辑们则在靠诋毁前人来为自己多多少少带有学术气息的莎剧版本进行辩护。其中诋毁最多的是1747年沃伯顿"修订"版莎士比亚戏剧。



其八卷本莎士比亚戏剧集不久便降价销售，与其说是因为文本中有明显瑕疵，倒不如说是因为托马斯·汉默(Thomas Hanmer)爵士更有眼光：他的版本本来平淡无奇，但是因为用弗朗西斯·海曼的插图做了装饰，便身价倍增。汉默认为他1744年版莎氏戏剧集是"莎士比亚荣誉的另一座小型丰碑"，他这样说，是要给四年前在威斯敏斯特教堂树立的纪念碑以应有的重视。18世纪40年代末，戏剧家在其出生地斯特拉特福(Stratford)的肖像也得以修复。一向与时俱进的加里克，适时地培养起对类似遍布各地的莎士比亚雕像的趣味，请路易斯·弗朗索瓦·鲁比利亚克(Louis François Roubillac)为自己在汉普顿科特(Hampton Court)附近的家乡雕刻了一尊，配以据说用莎士比亚本人在斯特拉特福种植的桑树雕刻成的底座，安放在专门为诗人建造的家庙里，但后来其头被狂热者砸掉。英国作为一个信奉新教的国家，似乎终于发现了一位俗圣，其留下的遗迹可以被圣化、其雕像可以为人顶礼膜拜。

1768年，加里克又获得一块神圣的桑木，但这一次是由斯特拉特福公司(the Corporation of Stratford)做成橱

为1769年斯特拉特福周年庆典建造的圆形纪念剧场。

落的循道宗教义(而且他在剧中为自己预备了至少三个角色)，如《无足轻重的人》(*The Minor*)(1760)；医疗行业——由于失去了一条腿导致他必须接受其照料，如《两根手杖的魔鬼》。富特同时代的人称他为“英国的阿里斯托芬”，但他遭到与加里克一样的命运，其名声遭到同行的嫉妒和《戏剧许可法》的限制——但是，后者从来没有给加里克平和与稳妥的管理带来很大的障碍。

然而，作为戏剧作家和剧院经理，富特的最大竞争对手是多才多艺的加里克，其戏剧创作不仅多，而且具有高度的专业性，有时甚至有点试验的味道。其讽刺剧《小人国》(*Lilliput*)(1756)，起用儿童为演员，使斯威夫特的原作臻于完美，而《卖弄风情的男人》(*The Male Coquette*)(1757)为同性恋的风流男子和患有易装癖的女主人公吹嘘，《幕后窥探》(*A Peep behind the Curtain*)(1767)则以排演剧的形式，以娇媚的方式实现了其许诺。然而，加里克最成功的是那些对观众的理智不那么苛求的剧作，如早期经久不衰的《少女》(*Miss in Her Teens*)(1747)，或者1759年的《卫士》(*The Guardian*)，两者都是根据法国戏剧改编的。

加里克最成功和影响最久的作品是1766年与乔治·科尔曼合著的《秘密婚姻》(*The Clandestine Marriage*)。该剧是对资产阶级价值观轻松、温和的讽刺。在剧中，两作者尽情地发挥自己的艺术特长，相互纠正，相得益彰，创造出如此天衣无缝的艺术品。但是，不幸的是，两人却由于各自在创作中的分量多寡而发生争执，其友谊也蒙上了一层阴影，后来不久又经受了来自戏剧界竞争的考验。1761年，约翰·里奇去世后，科文特加登剧院曾短暂地与歌剧调情。然而，1767年，科尔曼与托马斯·哈里斯(Thomas Harris)合伙，共同管理剧院事务，他们大刀阔斧，富有成效地进行革新，恢复了正常戏剧的表演，而且在随后的十年间，正如我们将在下一章中



为周年庆典计划的莎士比亚戏剧人物游行(过早地出现在当时的印刷宣传物中)，但结果被雨水冲刷得模糊不清了。后来，加里克将它重新组合起来，用于在特鲁里剧院上演的戏剧《周年庆典》中。

加里克因随后发生的俗不可耐的事件发迹，并非偶然。塞缪尔·富特和詹姆斯·鲍斯韦尔(James Boswell)等观察家早就深刻地认识到，加里克借举办周年庆祝之机，迅速爬上“不朽的吟游诗人”这一近乎神圣的地位——加里克是最早使用这个头衔者之一。周年纪念活动自始至终没有上演过一场正规戏剧，因为露天历史剧和人物肖像更为人所津津乐道(的确，多亏了加里克对绘画不朽的力量具有坚定的信念，我们今天才得以一睹他扮演的莎士比亚戏剧角色的风采)。

然而，加里克最终创造了《周年庆典》(The Jubilee)，将斯特拉特福周年庆典作为宏大的戏剧场景，搬上特鲁里剧院的舞台，从中大获其利。由于其盛装游行不受天气状况的制约，加上其“戏外戏”对茫然的斯特拉特福当地居民和游客进行了温和的讥讽，这出“侥幸成功的邪恶戏剧”(莱西语，其中既包含对其合作伙伴的羡慕，也包含嫉妒)上演了92场之多。加里克将仅供少数乡下人观看的造作的历史表演，改造成供大都市许多人观看的娱乐节目，而他本人作为剧院经理，名利双收，登峰造极。

子赠送给他的，同时他还获得了在自治镇的自由演出权。如初所料，加里克备感荣幸，同意在次年夏天在镇上举行迟到的周年纪念庆祝活动，并适时地在艾文河(Avon)畔建起莎士比亚纪念剧院——根据加里克的要求，剧院为八边形木质结构，中间有一个奉献给“半人半神”的剧作家的“圣坛”。

要讨论的，将哥尔德斯密斯和谢里丹的剧作搬上了舞台。

在加里克执掌特鲁里剧院管理权首场演出的开场白中，塞缪尔·约翰逊首创了下述著名格言："戏剧的规律是戏剧庇护人制定的，因为我们这些给人快乐的人，必须活得快乐。"具有讽刺意味的是，约翰逊惟一一部戏剧作品悲剧《艾琳》(*Irene*)(1749)，显然是文人之作。但是，加里克、富特和科尔曼这些人都是剧院经理兼演员与剧作家，他们真正实践了上述格言，总的来说是在没有压力的条件下为了娱乐而进行戏剧创作。因此，科尔曼惟一一部成功之作《嫉妒的妻子》(1761)中，充满了人们久已熟悉的人物类型——而其性欲则根据当时道德的要求，受到压制。

喜剧、悲剧——与感伤情绪

尽管现在已为人们所忘却，但本杰明·霍德利是在喜剧方面获得成功，而又游离于封闭的戏剧圈之外的为数不多的剧作家之一。其剧作《嫉妒的丈夫》(*The Provoked Husband*)于1747年在加里克短暂执掌的科文特加登剧院上演，这出戏甚至被后来的戏剧家阿瑟·墨菲(Arthur Murphy)誉为1727年《被激怒了的丈夫》上演之后"第一部优秀喜剧"。而这期间，根据墨菲值得争议的判断，则是"一个漫长、沉闷的时期"。重要的是，剧中性情平和的浪荡子，与菲尔丁两年后出版的《弃婴汤姆·琼斯的故事》(*Tom Jones*)中的主人公一脉相承：两者都是"善良者"的代表，做事易冲动，总是犯错误，这是他们的弱点；但在关键时刻，他们却充满真诚的热情，这与处事谨小慎微、多愁善感的人物形成鲜明对比。

情景、人物程式化的情节剧(melodrama[①])时代已经为期不远了，而且其另外一种显而易见的假设，即爱情战胜一切，已经成为伊萨克·比克斯塔夫(Isaac Bickerstaffe)许多通俗加演音乐剧的永恒主题。因此，由托马斯·阿恩(Thomas Arne)配曲的《托马斯与萨莉》(*Thomas and Sally*)(1760)是反映纯朴的乡村少女拒绝乡绅的求婚、决意等待当水手的恋人这一熟悉的主题的早期剧作。继具有开拓意义的喜剧歌剧《乡村中的爱情》(*Love in a Village*)(1762)成功上演后，其《磨房少女》(*The Maid of the Mill*)公演。后者是根据塞缪尔·理查森的小说《帕美勒》改编而成的，讴歌了爱情对民主的促进作用——这是在他经久不衰的《莱昂内尔与克拉丽莎》(*Lionel and Clarissa*)(1768)中重复出现的一个主题。

戏剧中这种源于哲学的仁慈，从我们的观点来看，远不如感伤的人物类型有吸引力。1768年上演的两部戏分别为两个极端的典型：休·凯利(Hugh Kelly)的《华而不实》(*False Delicacy*)[②]在一定程度上抛弃了喜剧，代之以无止无休的理智的道德顾虑；相反，哥尔德斯密斯则在《好脾气的人》(*The Good-Natured Man*)中将其喜剧才能发挥得淋漓尽致，用冷冰冰的金钱来奖赏美德(正如理查德·坎伯兰在1771年公演的《西印度人》(*The West Indian*)中所表现的那样，但无虚情假意)。

哥尔德斯密斯在1763年发表的文章中称，感伤喜剧事实上是"杂交后的悲剧"：无疑，纯种的悲剧显然已不可逆转地开始衰败——现在回想起来，多数以悲剧体裁自居的成功之作，事实上都昭示经典悲剧的分化，有些变得越来越具有现实气息，有些则走向了情节剧的道路。例如，爱德华·莫尔(Edward Moore)用散文创作的《赌徒》(1753)，其背景为现代社会，剧中不乏对主人公强迫性的致命罪恶心理的透彻剖析，其最终的毁灭是咎由自取，而非为了满足诗的正义的要求。相反，尽管约翰·霍姆(John Home)的《道格拉斯》(Douglas)(1756)从形式来看，循规蹈矩，但仍为阴森的氛围所笼罩，表现出哥特风格情节剧忧郁、晦涩的情感。这种哥特风格的情节剧产生于罗伯特·沃波尔的四子贺拉斯丰富奔放的想像，后来被基蒂·克莱芙安置到了他在草莓山

---

①18世纪末至19世纪中叶欧洲流行的一种戏剧形式，其特点是情节、人物程式化，大都表现抽象的善与恶的斗争，充满奇异的爱情和夸张，结局则是惩恶扬善。——译注

②根据《简明不列颠百科全书》，该剧于1766年首演。——译注

托马斯·罗兰森（Thomas Rowlandson）所作漫画《"乡村喜剧"与"伦敦悲剧"》，1807年发表。漫画栩栩如生地描述了当时城市人长期以来一直抱有的一种推测，即乡下人看戏时的举止和对戏剧的反应很不文明。无独有偶，塔特·威尔金森在1790年出版的《回忆录》中也表述了类似的观点，他说："在伦敦，一部闹剧，只要真正具有幽默感，是会受到人们的喜爱和欢迎的。相反，在乡村，同样的情况很可能可以用'卑鄙无耻、低级庸俗、不登大雅之堂'等词汇来描述。""在伦敦，人们是将风俗喜剧当成一种表现智慧和优点的戏剧来观看的"，而现在这种戏剧形式却"被禁止，或者说，即使不被禁止，也很不受欢迎，这与禁止没有什么区别"。





(Strawberry Hill)上的"小哥特式城堡"中。

如果说感伤情调在戏剧中，并非像有人所坚持认为的那样普遍的话，其原因不仅仅是因为文学史家倾向于将那些不那么"符合常规"的新作品置之不理，而且因为他们忘记了剧院的保留剧目中多为内容更严肃的翻新的旧戏。这在特鲁里剧院尤其如此。因为即使加里克没有这种观点，莱西也会认为，上演任何一部新戏都可能给剧院带来不必要的经济损失。然而，感伤情调仍处处依稀可见，因为旧戏已被根据变化的时代进行了改造——这不仅表现为对王政复辟时期戏剧中粗俗幽默的中和处理上，而且表现为对莎士比亚本人的规范化处理上。前者的典型是加里克对威彻利戏剧中一些成分的处理，例如将《乡村妻子》改造成《乡村少女》；后者则表现为加里克多年来对莎士比亚的吹捧，使他不仅成为戏剧名流，而且成为爱国志士。

德·卢泰尔堡(de Loutherbourg)与新舞台布景设计

1761年，加里克将乔治三世的加冕庆典搬上了舞台。他为了将舞台上的游行与远处城市里现实生活中的狂欢融为一体，下令将特鲁里剧院的后门全部打开，却将街道上篝火的令人窒息的烟雾放入剧院，给观众带来了极大的不便。上述表演与《周年庆典》(详细描述见本书第128～129页)明确表明，观众对盛大的舞台场面产生了一种新的需求，这就提高了戏剧排演过程中布景画家的重要作用。

因此，尽管歌剧的布景和服装，只要经济和技术条件许可，从一开始起就非常奢华，但是正常戏剧中使用的侧景和活动遮板总的来说多年来却变化很小。一旦有什么创新，其程式化的景观便会招致善意的非议——部分地是因为现在的戏剧越来越多地要求演员在同一场景内来表演，他们越靠近舞台前部，其形象愈高大，反之，离舞台前部越远，则越渺小。

一般来说，有十几套布景就足以满足各种用途。对当时的剧作家而言，这些就可以表现庙宇、坟墓、城墙、城门、宫殿内外、街道、寝室、监狱、花园以及小树林、森林和沙漠等场景。一般的翻新剧可能有专门的布景，而且这些"布景"和"道具"还可以使戏剧表演富于变化，但是18世纪中期以来的剧作似乎只需要几个场景，一般一个室内和一个室外场景就足够了。无疑，剧作家对舞台技术的要求并不很高，因为如果很高的话，吝啬、保守的剧院经理人可能拒绝排演他们的戏剧。

然而，伦敦剧院戏剧演出中场景变换速度之快，似乎给外国游客留下深刻的印象——他们对从哑剧中保留下来的引人入胜的绝技，如飞刀、场景大变换等，尤其叹为观止。尽管加里克假惺惺地说他看不起"浮华的表演"，但是他在这方面似乎比里奇还略胜一筹。1750年，由他主演的《麦布女王》(*Queen Mab*)连续演出多场，获得了巨大成功，之后哈乐根一角便由亨利·伍德沃德担任(下页的漫画是庆祝加里克成功的场面)。但是，1756



"1750年的戏剧天平"。图中描绘了特鲁里剧院的加里克与科文特加登剧院惊惶失措的里奇之间的激烈竞争。天平的右端，加里克得意洋洋地挥动着铜盆帽，不需要自己亲自挂帅扮演哈乐根作砝码，就已经将天平扳向他一方，而且伍德沃德也已做好了准备，随时可以将麦布女王（特鲁里剧院成功上演的一部哑剧中的角色）放到天平上。而在天平的左端，里奇半敞开的衣服显露出其哈乐根戏装，随时准备亲自上阵。使他感到懊恼的是，在他的一方，佩格·沃芬顿、施普兰格尔·巴里、詹姆斯·奎因（扮演法尔斯塔夫），外加西伯夫人的重量，仍然没有超过加里克一个人。

年，特鲁里剧院的另一位演员上演了《哈乐根的入侵》(*Harlequin's Invasion*)，获得了与前者同样的成功。在这出戏中哈乐根这位传统的哑剧人物首次张口说话，着实让伦敦人大吃一惊。

18世纪60年代末，两家特许剧院竞相打出新场景的广告，以招徕观众，而且其中有一些令人兴奋的堕落场景显然都是绘制的。然而，正是自1771年起在特鲁里剧院工作的十年间，这位来自阿尔萨斯的舞台布景艺术家、舞台技师菲利普·詹姆斯·德·卢泰尔堡对舞台技术进行了改革，给伦敦的观众以耳目一新的感觉。因此，1774年公演的《圣诞故事》(*A Christmas Tale*)中不仅展示了一系列宏大的景色、场景变换和梦幻场景，而且使用了烟火来制造宫殿大火的幻觉，而森林中的树叶也随着季节的变化，从绿色变成殷红色。

德·卢泰尔堡并没有将传统舞台上的滑动侧景废除，而是使用各种布景和道具来填充之间的一些经常空着的空间。因此，在约翰·奥基夫(John O'Keeffe)1785年为科文特加登剧院准备的《鸥麦》(*Omai*)，一部浮华奢靡的戏剧中，据一位旁观者计算，为了制造冰封海洋的效果，使用的布景、道具不下42种。18世纪70年代，特鲁里剧院开始将真实的门和楼梯搬进剧院，甚至在上面以屋顶或者天花板覆盖——这正是"四面墙传统"的开端，到19世纪，达到炉火纯青的境地，变成箱型舞台布景。

这种表现主义的舞台装饰，要么可以被看成是推进自然主义戏剧必不可少的工具，要么仅仅被看成是装潢门面的炫耀，对其见仁见智，因个人趣味而异。同样，对德·卢泰尔堡本人也毁誉参半：有人认为他是将舞台布景设计变成真正创造性艺术的第一推动人，也有人认为他是一个改造艺术时尚使之适合戏剧舞台的专业匠人，而非真正的艺术家。当然，这一切都在发生巨大的变化，向着经验个性化和世俗事物神圣化的方向发展，这在伟大的浪漫派诗人的作品中以崇高的方式充分体现了出来。在戏剧中，这种新的趣味以情节剧这种虽然必要但有时并非那么有创意的情感速记的艺术形式，谦逊地表现了出来。早期观众对情节剧情有独钟，是因为他们喜欢其精巧和艺术格调，



菲利普·詹姆斯·德·卢泰尔堡(1740～1812)所设计的监狱场景模型。卢泰尔堡为革新派风景画家，自1771年起在特鲁里剧院供职长达十年。1765年，加里克将舞台上方的枝形吊灯撤掉，代之以侧景中的蜡烛或者油灯，并放置反光镜来调节光线的强度。因此，可以说加里克是舞台照明革新的第一人。但是，德·卢泰尔堡则是完全从艺术的角度充分利用照明的第一位布景艺术家，他采用彩色丝绸作为滤光装置，来产生一种微妙的现实效果，从而使"半透明布景，如月光、阳光、火焰、火山等"更加完善(虽然并非像约翰·奥基夫所声称，是他发明了上述一切)。事实上，卢泰尔堡还将山水画艺术戏剧化，在《德比郡的奇观》(*The Wonders of Derbyshire*)(1779)之类戏剧中创造性地运用舞台照明，将自然之美栩栩如生地搬上了舞台。

而且它们往往带有异国情调的背景。德·卢泰尔堡的舞台技术革新使这一切成为可能。

关于伴随的表演风格的变化，与剧院观众容量的明显增多，两者之间何者为因何者为果，则是我们下一章讨论的重点。同时，我们应该充分注意到，加里克之所以能取得成功，在相当大程度上取决于他为数不多的观众稳定的社会构成，他们大部分人都像加里克本人一样，是富裕但仍不失其抱负的中产阶层的成员。因此，虽然加里克对特鲁里剧院进行"改造"的次数不足九次，但是剧院容量却逐渐地由大约一千四百人增加到一千八百人。1762年的剧院改建，扩大了正厅后座的容量，将观众从舞台上赶回到观众席上，这是这些变化产生的惟一重要影响。而在科文特加登剧院，观众可能在舞台上又赖了20年，剧院里所做的一些小小的变化，像秣市上的两家剧院一样，基本上都是化装方面的。

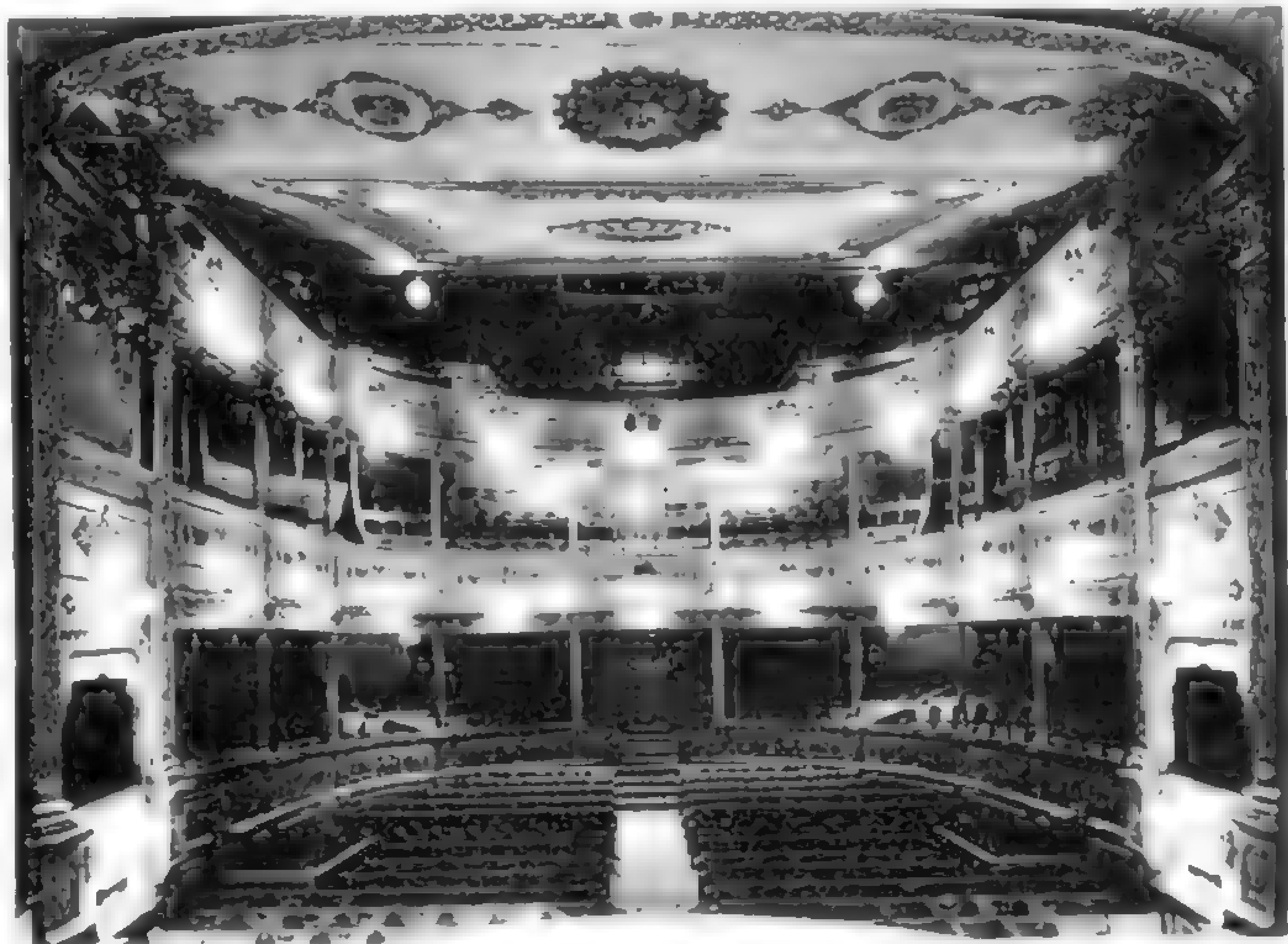
同一时期，伦敦不仅没有建永久性剧院，而且根据1752年法案，所有种类的娱乐活动都必须获得许可，这对城市集市露天剧院是一个致命的打击。尽管音乐室、游乐园和其他一些休闲场所开始繁荣起来，但它们与正规剧院不可同日而语，而且，或许除了在显然的正规舞台上上演了无数短歌剧的玛丽勒本花园之外，并不构成同类竞争。但是，普通人已习惯于付钱去听一些非正规的音乐娱乐节目这一事实，必然促进提供低级娱乐服务的酒馆和沙龙的发展，这就是19世纪音乐厅的前身。

戏剧演出在外省

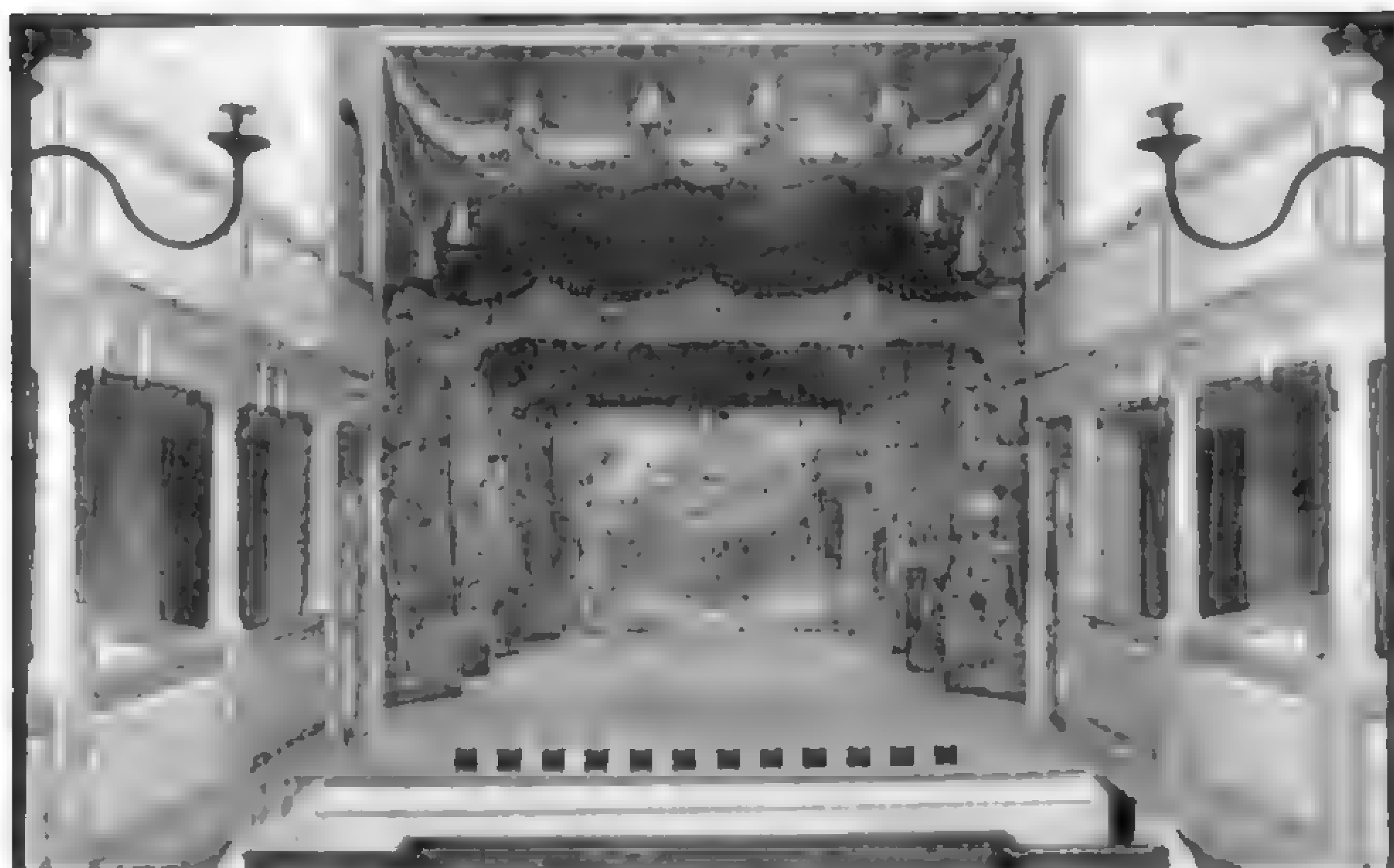
当然，根据1737年的《戏剧许可法》，伦敦以外地方的戏剧演出已经被禁止，但是却并没有完全停止过，人们长期以音乐会为幌子，欣赏免费戏剧"彩排"。这与其说是一个规章问题，倒不如说是一种宽容。在北部和东部各地方巡回演出的演员，被迫过着一种流浪的生活，但是南部沿海的港口似乎为他们提供了更稳定的职业，而且一些时尚的旅游胜地在旺季还被破例允许进行戏剧演出。尽管"旺季"的核心可能是赛会或者巡回审判法庭，但对时尚的人士来说，在这个季节他们来这些地方服用神水；巴斯是一处温泉旅游胜地，远近闻名，因此1750年在果园街建立起一座永久性剧院，后来经过长期的斗争，于1768年获得皇家许可。

因此，先例一开，诺威奇的数家剧院在1768年末陆续获得特许，次年约克的剧院也获得特许。这三个城市是当时外省最重要的经济文化中心，因此这里出来的演员经常会登上伦敦的舞台。赫尔(Hull)、利物浦(Liverpool)、曼彻斯特(Manchester)、布里斯托尔(Bristol)、纽卡斯尔(Newcastle)等城市的剧院在后来十年间相继获得许可，而布赖顿(Brighton)、温莎(Windsor)和里士满(Richmond)三城市则作为王室居住地获得了宫务大臣颁发的许可状。根据1788年政府颁布的法令，凡是演出不超过60日者，地方行政长官有权给巡回剧团颁发许可证。

长期以来，伦敦戏剧界一直在为"争取所谓的戏剧自由而斗争"，并于1843年获得胜利，而向外省剧院颁发许可证的规定，被看成是这一进程的一部分，但也可以被理解为国家对人民生活方式实施控制的方式之一。因为这不仅使伦敦人失去了集市上的临时剧场，而且在逐渐蚕食乡村古老的节日、宴庆和其他一些传统庆典。人们通常认为，这一历



从舞台上所看到的布里斯托尔皇家剧院，仿照特鲁里剧院于1766年建成，可容纳观众约一千六百人。这家剧院与里士满的佐治亚剧院（详细描述，见下页图以及说明）是英国仍在使用的最古老的剧院，其风格与外省剧院截然不同



约克郡里士满的佐治亚剧院，建于1788年，自1848年起废弃了大约一个世纪，于1963年修复后重新开放。其容量比布里斯托尔的皇家剧院（详细描述，见上页图以及说明）小得多。

史阶段是工业革命前的社会的最后一个时期，但对那些正经受物质匮乏之苦的人而言，这远非无忧无虑的田园诗。个人在这个历史时期确实拥有追求享乐和爱好的自由，但是由于“工业革命”，这种到城市中去寻求享乐的方式不久便被粗暴地终止了。

当然，在随后的半个世纪里，流向城市的人口从涓涓细流变成了滔滔洪水。尽管就伦敦市的情况而言，单位“英里”内的人口，实际上在减少，但是“伦敦市治辖范围之外”的威斯敏斯特贫民窟和粗制滥造建造的教区的人口，却在恶性膨胀。因此，从戏剧本体来看，对具有地方色彩和能够反映穷人需求和经历的娱乐形式的需求，开始形成。这是西区剧院迎合资产阶级需要的旧剧目所无法满足的，而在这个地区中，总的来说，劳动阶级仍被看成是直率但俯首帖耳或者懒惰、寄生的一个群体。

1745年的起义失败后，许多詹姆斯党人被处决，大约三十年后，其头颅仍然悬挂在坦普尔酒吧的墙壁上，至今仍令人毛骨悚然，提示人们生命之廉价，同时提醒人们在个人财产和爱国精神不容亵渎的时代，极刑仍然非常猖獗。然而，随着因严酷的经济贫困而产生的对具有更广泛基础的政治权利要求的不断增长，城市中“乱民的声音”日益响亮。这有时表现为一种有节制的狭隘的民族主义精神，例如早期公众对皮特的支持或者格登骚乱所表现出来的反罗马天主教情绪，有时则能够表现为一种新的原始民主极端主义情绪。

如前所述，支持美国革命情绪的高涨，恰好与加里克退休的时间不谋而合，这恰好也是第一个支持改革的政党产生的时间。尽管当时腐败现象盛行，而且公民选举权受到极大的限制，但支持这个政党的人仍在1774年的选举中获得了十数个席位。戏剧与日益蓬勃的改革运动的关系，若即若离，但仍必须引起我们足够的重视，部分地是因为本章中所讨论的这一阶段，是可以以地域或者社会分界（如西区）界定，或者是由一个人（如加里克）统治并左右一切的最后一个时期，因为在下一个世纪中戏剧理所当然地成为大众传播的首选媒介。

第十三章 从风俗剧到情节剧 1776年至1814年

理查德·布林斯利·谢里丹(Richard Brinsley Sheridan)基本上是靠借贷购买了加里克手中特鲁里剧院的特许，后来陆续从其他人手中购得余下的部分。像投机资本家一样，其工厂和血汗作坊开始遍布刚刚城市化的地区，谢里丹仍天真地自信，能够靠他的戏剧事业赚回大把的钞票，支付贷款利息绰绰有余。但是，又由于他相信，做议员比从事戏剧事业能更好地满足他自己和国家的需求，加上他对特鲁里剧院疏于管理，其收入注定不会稳定。



1808年的特鲁里皇家剧院，"一个嘈杂的公共场所"，萨拉·西登斯(Sarah Siddons)认为这座巨大的剧院可容纳三千六百余人，但据剧作家理查德·坎伯兰说，演员需要费很大力气才能让观众听清台词，因此对此从来都没有什么好感。他进而指出，"场景的宏大、机械装置的匠心独运、华丽服装的展示以及令人心旷神怡的音乐"，现在完全取代了"诗人的劳动"。剧院于1809年被焚毁。

谢里丹现象

作为一个对新自由主义预兆敏感的辉格党人，谢里丹自始至终是反对派——尽管他在旷日持久的弹劾沃伦·黑斯廷斯(Warren Hastings)的过程中也曾慷慨陈词，为被压迫的印度人辩护，并因此博得声誉。因为当时在小皮特的领导下，国家选举的脉搏开始跳出托利党大国沙文主义之音，而且由于担心革命蔓延，加之在拿破仑独裁统治下法国摇摇欲坠的民主精神有向国外蔓延的趋势，对英国的侵略近在咫尺，所以这种不和谐之音跳得更急促了。

具有讽刺意味的是，谢里丹早期的数部戏剧都是1775年在科文特加登剧院被搬上舞台。一是闹剧《圣帕特里克日》(*St Patrick's Day*)，二是喜歌剧《少女的监护人》(*The Duenna*)，三是他第一部也是最喜闻乐见的喜剧《情敌》(*The Rivals*)。后者剧情发展拖沓、复杂，从多个侧面对非理智崇拜进行了讽刺，同时也没有忘记那位不朽者——并非完全原创的马勒普罗普太太(Mrs Malaprop[1])。70年代末，谢里丹执掌了特鲁里剧院，并在这家剧院上演了他后期的喜剧名著《造谣学校》(*The School for Scandal*)和根据白金汉的《排演》改编而成的滑稽剧《批评家》(*The Critic*)。两者均受到观众如痴如醉的欢迎。

谢里丹的上述经典喜剧与奥利弗·哥尔德斯密斯(Oliver Goldsmith)的同样深受人们喜爱的喜剧《委曲求全》(*She Stoops to Conquer*)(1773)，是风俗喜剧与性情喜剧两个传统最后的具有讽刺性的登峰造极之作：说它们具有讽刺性，是因为它们有时在带着一种怀旧的情感，来回忆为它们提供了必不可少的舞台的稳定的社会秩序，而这些戏剧却是为一个并非以同样的方式对社会(或者根据法律不允许其)产生影响的剧院创造的。因此，皮特讽刺地将谢里丹的政治演说比作戏剧表演，从而非常有效地将他的口给封住了。谢里丹喜剧的力量之所以能够经久不衰，不仅仅在于其"文学"性，而且在于其捕捉口头语言表达习惯和微妙之处的能力。

在他1780年当选为国会议员后创作的惟一一部戏剧中，这种口头语言的生活气息已荡然无存。这就是根据德国戏剧家奥古斯特·冯·科策布(August von Kotzebue)的作品《秘鲁的西班牙人》(*Die Spanier in Peru*)改

①以荒唐、误用词语而出名。——译注



约翰·菲利普·肯布尔(John Philip Kemble)在谢里丹戏剧《皮萨罗》(1799)中扮演反抗残酷无情的标题人物、勇敢的指挥官罗拉(Rolla)。在图中，尽管他本人多处受伤，罗拉仍带着他心上人克拉(Cora)的孩子逃命。此前，他救下了孩子的父亲，他可敬的情敌的生命。因此，自《造谣学校》公演20年来，谢里丹的戏剧风格发生了很大的变化，逐渐脱离与王政复辟时期的戏剧有着千丝万缕联系的社会喜剧的窠臼，转向了有异域情调的背景、反映野性的高贵和无私的放弃等浪漫主题的原始情节剧

编而成的《皮萨罗》(*Pizarro*)。科策布是一位多产的作家，其作品通常被认为是从感伤戏剧到情节戏剧转变的一种戏剧样式，具有广泛影响。然而，尽管《皮萨罗》仅仅是昙花一现，初期很受欢迎，但是其令人耳目一新的铺张的语言同样为早期的观众所理解和欣赏。《造谣学校》一剧中骤然落下的帷幕，表现出谢里丹对传统舞台艺术完美的感觉，而《皮萨罗》中异国情调的背景和奇异的仪式，则淋漓尽致地运用了更新的布景技术和审美趣味。事实上，这出戏本身就是一部耐看的政治情节剧。

亚洲次大陆上的印度人在殖民统治下经受的苦难，引起了谢里丹时期国会的同情。无独有偶，在《皮萨罗》中，美洲印第安人则被描写成受到无耻剥削的高尚的野蛮人——一如在早期戏剧中的描述，如在小乔治·科尔曼(George Colman the Younger)根据理查德·斯梯尔的故事改编的1787年在秣市上演的《印克尔与雅利克》(*Inkle and Yarico*)。在此，几乎事出偶然，我们已经有理由对欧内斯特·布拉德利·华生(Ernest Bradlee Watson)的推断提出质疑，他是一位早期但目前仍受人尊敬的专门研究这一阶段戏剧史的专家，他认为由于"导致邪恶的影响"明确无误地表明，"民众不久便将戏剧几乎看成他们的专利"，看成是"民族的政治生活，所以戏剧中几乎所有的东西都无法追根溯源"。





理查德·布林斯利·谢里丹两种对比鲜明的形象。右图：乔舒亚·雷诺(Joshua Reynolds)所作的谢里丹温文尔雅、风流倜傥的画像；上图：詹姆斯·吉尔雷所作漫画的局部，描绘了不称职的特鲁里剧院经理人的形象：酒糟鼻子，正在得意洋洋地看着《皮萨罗》获得的收益。他身着皮萨罗的戏装，高声吟诵台词："荣誉？名望？肥皂泡而已！后人的赞美会让我在坟墓中的尸骨欣喜若狂吗？啊，金子！我的金子！"

但是，如果说现在戏剧与政治已盘根错节地纠缠到了一起，难解难分，结果导致现在戏剧对广大民众所处的社会状况更敏感了，那就更是不可能的了。关于戏剧的作用，人们的看法往往见仁见智，甚至观点冲突，表明戏剧与正在兴起的工业社会之间的关系及其表现方式都很复杂——正如权威机构对戏剧的控制方式一样。例如，现在各大剧院实际容纳观众的数量在极大地增加，但是孰因孰果，却难以说清。

1792年，托马斯·哈里斯执掌下的科文特加登剧院按照亨利·霍兰(Henry Holland)的设计改造、扩建。两年后，霍兰负责监理特鲁里剧院的重建工程，将其容量扩大到三千六百余人(详细情况见本书第135页图)。新落成的科文特加登剧院于1808年毁于火灾。之后，由设计师理查德·斯默克(Richard Smirke)设计建造的新特鲁里剧院在第二年也付之一炬。

从此以后，破产、辞职后的谢里丹退出了历史舞台。多亏了上升中的新贵塞缪尔·惠特布雷德(Samuel Whitbread)，由本杰明·怀亚特(Benjamin Wyatt)设计的现存第四座剧院于1812年终于在原址上建成。两座剧院的容量仍超过三千人，但是伴随剧院容量的巨大增加，"自然"表演风格丧失殆尽，那么是剧院的扩大带来了戏剧的大众化呢，还是戏剧的大众化带来了剧院的扩大？就拿《皮萨罗》来说，特鲁里剧院规模扩大了，

但戏剧本身并不需要一种相应的宏大的表演风格。

许多剧院，无论新老，到那时都繁荣起来，但是仍然只有一家剧院被允许上演正规戏剧。1776年，乔治·科尔曼复出，从垂死的富特手中，得到秣市小剧院的夏季演出权，但是他本人也于1789年中风。因此，剧院事务实际上由他的儿子小乔治来管理，从而得以继续繁荣。相对历史更悠久的竞争对手而言，小剧院确实很“小”，只增加了一排座位，但是据哈兹里特(Hazlitt)说，却是“所有剧院中最适合社交的”。其成功在很大程度上应归功于科尔曼本人的戏剧创作技巧，他谨小慎微地游离于《印克尔与雅利克》的恰如其分的自由主义与作为有产阶层和剧院特许状持有人的保守主义之间——自1842年起成为戏剧审查人，其在社会关系紧张时期，对戏剧的审查更加苛刻。

所谓“小”剧院的合法建立，是1752年法案的产物。如上所述，制定这项法案的主要目的是防止伦敦附近雨后春笋般出现的大众娱乐场所变成“滋事生非之地”。但是，根据法案，只要不危及特许剧院的垄断地位，首都伦敦方圆20英里之内任何娱乐场所都可以得到地方执政官的许可。因此，1765年，伊斯灵顿(Islington)温泉附近的旧音乐屋被改造为可容纳2600人的崭新大剧院，取名萨德勒韦尔斯(Sadler’s Wells)剧院；至18世纪80年代初，萨里区(Surrey)的两座马戏场，即阿斯特利(Astley)马戏场和皇家马戏场，均经过重新装修，被改造成圆形剧场(关于这两座剧场，我们将在下文中进一步讨论)。



建于1815年的萨德勒韦尔斯剧院。早自1683年，这个地方就已成为萨德勒音乐屋，但是1792年丑角演员乔·格里马尔迪(Joe Grimaldi)首次以生气勃勃的年轻人形象登台亮相，却是在1765年用石头建造的新剧院里。自1804年，查尔斯·迪布丁执掌剧院管理权以来，水上剧院(the Aquatic Theatre)(剧院曾短时间使用这个名字)以上演航海题材的戏剧和航海景观(如上图)为特色——它位于伊斯灵顿的纽河(New River)源头，保证了占地4000平方英尺的水箱的水源供应。《直布罗陀包围战》(*The Siege of Gibraltar*)(1804)一剧的戏单上吹嘘，剧中所使用的船只都是“由国王陛下造船厂的专业人员”建造和装备的。最后一场“整个舞台变成一片真正的水域”，两个舰队在进行大规模海战。后来，道格拉斯·杰罗尔德(Douglas Jerrold)早期的一些剧作也在这个剧院公演。1844年，塞缪尔·费尔普斯(Samuel Phelps)首次举办了莎士比亚节(详细讨论见本书第十五章)。

1794年，吕刻昂(Lyceum)，原为一座展览馆，也被改造成剧院。剧院位于斯特兰大街东端的惠灵顿大街(Wellington Street)上，与两家特许剧院近在咫尺。由于嫉妒其垄断地位，早在1787年，来自特鲁里剧院的帕尔默(Palmer)就在伦敦塔旁边的维尔克罗兹广场(Wellclose Square)上建立起第一家皇家许可剧院——开始时受到压制，但后来获得了许可，并上演了《皆大欢喜》和加里克的《少女》，但他不久也受特许剧院的人的指控，被监禁。剧院也随之沦落为哑剧、魔术、杂技、舞蹈等各种非正规但被许可的娱乐表演场所。

情节剧的起源

1796年，查尔斯·迪布丁(Charles Dibdin)将大约五年前开业的桑斯苏西剧院(Sans Souci)，迁至莱斯特广场(Leicester Square)，一个略有不同但更有优势的位置，在这个“小巧高雅的剧院”里，上演了迪布丁一个人表演的娱乐节目和其他一些小型表演节目，其中包括少年演员埃德蒙·基恩(Edmund Kean)主演的各种杂技项目。1806年，一位溺爱子女，名叫约翰·斯科特(John Scott)的人，为展示自己女儿的表演才能，建起了桑斯派雷尔剧院(the Sans Pareil)。这家剧院后来经过改造，加上临街展示窗，变成一个非常成功的画廊。但是，只有像阿戴尔菲剧院(the Adelphi)一样，上演戏剧新宠情节剧的剧院，才自19世纪20年代起一直保留了下来。关于情节剧的早期发展史，我们稍后再详述。

1775年，当卢梭(Rousseau)最初使用“mélodrame”一词，来描述《皮格马利翁》(*Pygmalion*)中用音乐手段表达哑角情感的技巧时，并没有被认为这是一种大众娱乐活动。但是，后来受科策布及其德国同胞弗里德里希·席勒(Firedrich Schiller)的影响，浪漫派的理想主义与无产阶级的严酷现实融合了起来，并用成熟、抑扬顿挫和富有音乐性的对话表现出来。这种混合表现技巧后来为许多人以各种形式所效仿。席勒的《强盗》(*The Robbers*)(1781[①])在革命时期的法国非常受欢迎，但在英国却被禁演。不过，一些小剧院迅速做出反应，根据英国现实对该剧进行了改头换面，使其既能表达大众的感情，同时在不违背清规戒律的条件下，使音乐符合艺术旨趣。

情节剧的兴起，在多大程度上可以归因于这种根深蒂固的“非法”形式适合表现讽刺内容的便利？在多大程度上可以归因于歌剧音乐和叙事诗演唱艺术强化情感功能的广泛认同和普及？又在多大程度上可以归因于这种强调观众的喜怒哀乐和自我价值观的戏剧形式需要一种新型的观众这一事实？这一切都很难做出判断，亦难以理清究竟何者为因何者为果。情节剧也不是国外影响的必然结果，国外许多艺术形式，例如早期的海军戏剧、地方景观、哥特戏剧等，都或者在内容或者在形式的某些方面，对情节剧产生过影响。

在“航海体裁的情节剧”得到认同很久以前，具有航海风格的戏剧就已成为一种时尚，因为快乐的水手杰克(the Jolly Jack Tar)早在情节剧之前就已经是酒肆歌曲、大幅印刷的歌谣以及许多小本故事书中的英雄人物：他有他人无法企及的双重优势，即不仅爱国而且是真正的无产者；无论他是在履行职责抗击海盗或者外敌，还是在回家途中装扮成罗宾汉抑强助弱、劫富济贫，都备受人们敬仰。同时，这种借用的成分还为海上景观提供了广阔的空间。例如，早在1760年，托马斯·莫顿(Thomas Morton)的《托马斯与萨莉》，又名《水手回乡》，(*Thomas and Sally*；or，*The Sailor's Return*)中的主人公就从船上走出来，然后登上舞台。

不久，查尔斯·迪布丁在一系列以航海为题材的戏剧中，创造了可接受的“官方”普通水手的舞台形象，例如1777年在萨德韦尔斯剧院上演的《友好的水手》(*The Friendly Tars*)，1781年在秣市剧场上演的《纯蓝色》，又名《记者队》(*True Blue*；or，*The Press Gang*)，1795年在科文特加登剧院上演的《英国的光荣》，又名《斯皮特黑德的英国水手们》(*England's Glory*；or，*The British Tars at Spithead*)(由于迪布丁在为统治阶级服务的限制之内，推进了水手的事业，1803年获得政府津贴)。18世纪90年代，约翰·C·克罗斯(John C. Cross)在皇家马戏场开始上演“严肃的哑剧”——源于法国的一种英国哑剧形式，其中最成功的是《黑胡子》，又名《被俘的公主》(*Blackbeard*；or，*The Captive Princess*)，剧中甚至为女扮男装角色“叙述人”南希(Nancy)歌功颂德，她靠利剑、歌曲和上书“英国之敌，不征服毋宁死”之类哗众取宠言辞的卷轴，战胜了公海上乔装打扮的海盗。

观众对时事的胃口似乎为宏大的景观人戏提供了类似的机会，结果产生了许多“纪录”剧。因此，《骚动的巴黎》，又名《攻陷巴士底狱》(*Paris in an Uproar*；or，*The Destruction of the Bastille*)，和《自由的胜利》(*The Triumph of Liberty*)于1789年，即剧中所描绘的法国大革命爆发的那一年，分别在阿斯特利剧院和皇家马戏场上演。戏剧的背景是遥远的地方，看戏是穷人惟一能够支付得起的旅行方式，因此这样的地方景观与其说是满足了对感官刺激难以捉摸的趣味，不如说是满足了替代别人投身到充满了伟大发现和重大事件时代洪流中去的愿望。

表演以类似事件为题材的戏剧，是萨德勒韦尔斯剧院的特色。变化莫测的政治气候要求给予1793年上演的法国戏剧《钦犯》(*The Royal Prisoners*)以同情，而在小查尔斯·迪布丁执掌水上剧院管理期间(插图见本书第137页)，要求庆祝英国在海战中战胜拿破仑的呼声，激发了一系列以海军为题材的戏剧演出。同时，骑兵陆战的潜力却在阿斯特利剧院的戏剧演出中得到了淋漓尽致的发挥，《围攻、袭击和占领巴达霍斯》(*The Siege, Storming, and Taking of Badajoz*)、《维多利亚之战》(*The Battle of Vittoria*)和《萨拉曼卡包围战》(*The

①但是，第一次公演是在1782年。——译注

“情节剧”、活报剧与“动作造型”

无论情节剧的起源在英国本土多么偶然，它都反映了使小剧院节目合法化的强烈需求。这种高度多样化的戏剧形式的共同特征是，运用音乐来强化情感效果。随着时间的推移，人们逐渐地发现，某些奏和音和乐段反复在不同戏剧相应的地方出现，同旧时戏剧中的“噱头”一样，可以在需要时激发观众的情感反应，如荣誉、羡慕、痛苦或者爱国热忱等情感。

此类“情节剧”沿袭了法国作家狄德罗的模式，往往同时将某个动作定格，成为活报剧的一个画面，一直到观众鼓掌结束。这些活报剧画面，正如历史学家马丁·迈泽尔（Martin Meisel）所清楚地表明的那样，常常以通俗画为基础，其信息和（越来越多的）道德意图渗透到戏剧中。例如，道格拉斯·杰罗尔德的《租借日》（The Rent Day）（1832）模仿了一些旨在进行道德说教的绘画作品，反映了大卫·威尔基（David Wilkie①）作品关于高利贷的主题。

尤其是在威尔基的画笔下，类似“活图画”的创造本身就已成为一种辅助艺术形式。后来成为海军上将纳尔逊情妇的埃玛·汉密尔顿（Emma Hamilton）是这种艺术形式早期的一位著名的鼓吹者。她所塑造的形象安德洛玛刻（Andromache②）和卡桑德拉（Cassandra③）着装简约、素雅，但是当时古典雕塑仍然为动作造型备受青睐的典范，因为古典雕塑给艺术创造以更大的自由，从而使演员得以定格为裸体或者半裸体形象。

毋庸置疑，这种原始的脱衣舞，在男人经常出没的歌宴场所非常走俏。这对那些喜欢交际娱乐、不追求道德修养和完善的男性观众而言，越来越具有吸引力。但是，这种艺术形式仍然有其令人敬仰的一面，而且1833年，大卫·威尔基在威灵顿公爵等的城堡里，亲自“导演”了根据斯科特小说改编的活报剧节目。



活报剧与动作造型展示，由凯勒教授的“无敌艺术家”剧团于1845年提供。尽管“教授”的许多人物都取自于《圣经》，令人敬畏，但其“古罗马厅”中收藏了大量的腐朽没落的雕塑作品。这种模棱两可的特性，在当时那个时代很有典型意义，因为“艺术”是允许在公共场所展示裸体，或者允许（正如艺术联盟一位作家所言）穿着“几乎与皮肤紧贴在一起的紧身衣”的为数不多的借口之一。然而，许多动作造型既能够激发观者的敬仰之情，同时也能够满足中产阶级的窥阴癖，因此1844年，汤姆·撒穆（Tom Thumb）“将军”访问埃及厅时，其动作造型是一个英雄，而且据道格拉斯·杰罗尔德报道，他曾声称，“the ‘Ercles astranglin’ the Nimmin Lion was, arter the ‘Pollo, the special favourite(1)’”。

①苏格兰风俗画家、肖像画家和版画家，以描绘奇闻异事著称。——译注
②特洛伊王“Hector”之妻，以对丈夫忠贞著称。——译注
③特洛伊王“Priam”之女，阿波罗向她求爱，赋予她预言能力，后因所求不遂不准人信其预言。——译注
(1)这句引言意思不明确，大致意思是这个人力大无比，能赤手搏狮，云云。——译注

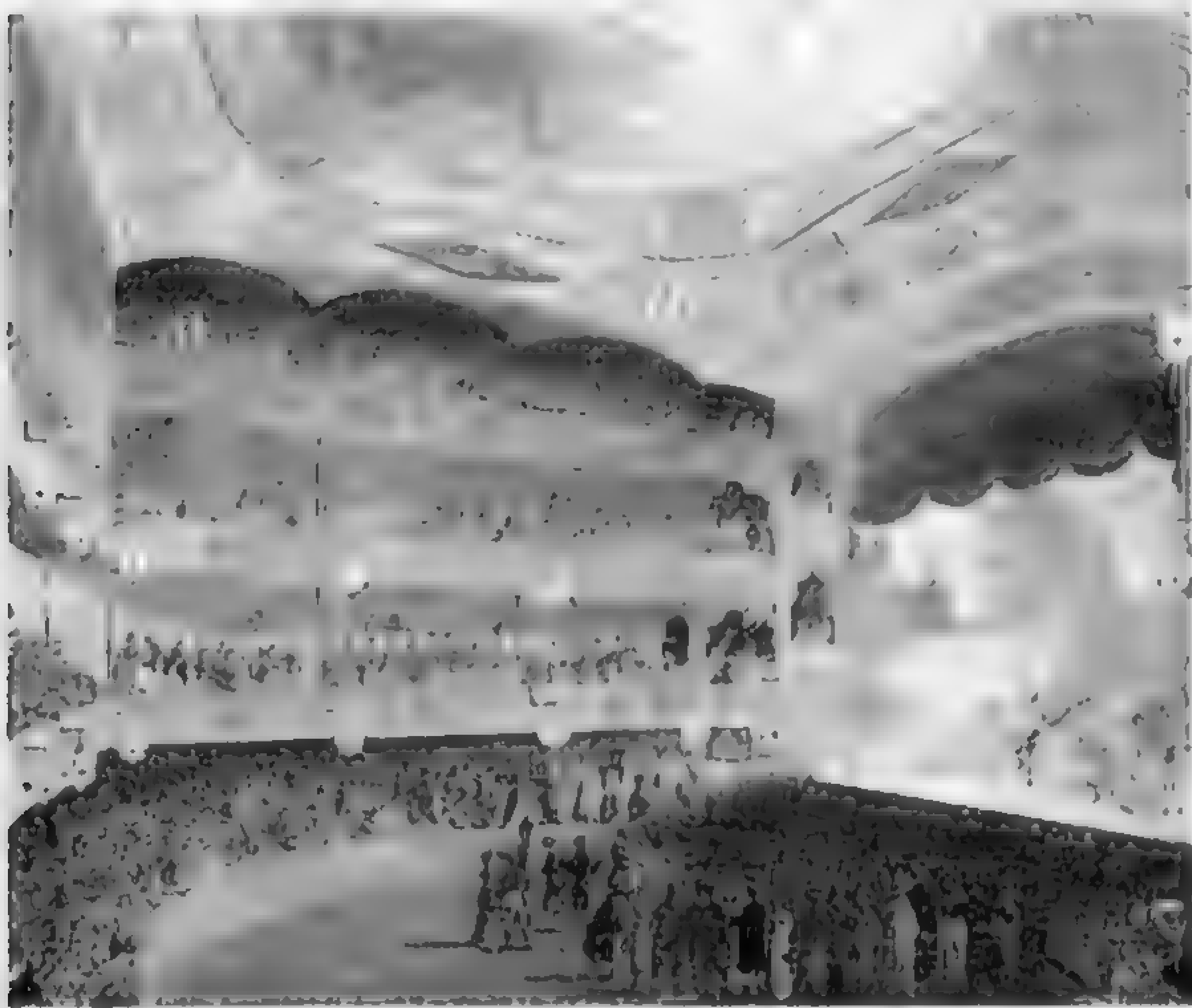
Siege of Salamanca)等历史上的战争都被重新搬上舞台。1815年，《尼罗河之战》(*The Battle of thc Nile*)正酣，惠灵顿则在忙于滑铁卢之战(the Battle of Waterloo)。五个月后，得到剧院许可将滑铁卢战役这一决定拿破仑命运的历史事件搬上了舞台。

从哑剧小丑到马戏小丑

尽管上一时代的轮唱俱乐部和合唱俱乐部，总的来说满足了人们对音乐的需求，而供举行音乐会的“长房间”如今则常常与小酒馆合而为一，而且早在音乐厅出现前，游乐场上就提供我们今天所谓的“曲艺杂坛”节目，也就是说，“综合戏单”中不仅包含歌唱表演，而且还有喜剧、模仿、杂技等表演。显然，酒馆客人之间进行的娱乐表演被称为“科摩斯考特”（Comus Court[①]），尽管其历史沿革尚不得而知，而且历史记载亦无可靠性。同时，“综合戏单”中还出现了其他一些类型的节目，起初被作为自主的特别表演。

因此，1768 年，退休骑兵军官菲利普·阿斯特利（Philip Astley）的“可爱聪明的小军马”首次正式在露天场地亮相，充分展示了其高超的马技。但是，直到1770年，他才购得威斯敏斯特桥路上的土地，并着手建造（以他本人名字命名的）近代第一座马戏场。大约十年后，这座马戏场被改造成完善的圆形剧场，有独立的舞台，还有乐池、包厢和顶层楼座，不久便在此举行马戏和戏剧演出。至19世纪初，阿斯特利剧院典型的戏单上可能包括表演以马为主角的“马术戏”［如《勇敢的哥萨克轻骑兵》（The Brave Cossack）或者《血红的骑士》（The Blood Red Knight）］，大约四十五分钟的“圆圈内的场景”（即现代意义上的马戏表演）和哑剧表演或者滑稽歌舞剧，演出从6：30开始，一直持续到午夜，甚至更晚。

1782 年，查尔斯·休斯（Charles Hughes）建立了皇家马戏场，近代史上第一个可以以此称谓的圆形剧场，给阿斯特利带来了巨大的威胁。泰晤士河南岸分别于1804年和1806年建造起两家新剧院，其圆形舞台均容易发生火灾。此时，罗伯特·埃利斯顿（Robert Elliston）已将皇家马戏场重新命名为萨里剧院（the Surrey），主要进行戏剧演出。阿斯特利在欧洲演出过程中形成自己新的风格之后，返回英国。皇家马戏场更名为皇家圆形剧场



位于伦敦兰贝斯区的皇家马戏场，1806 年重建。现更名为萨里剧院，为人所熟知，但这是近代第一座以此命名的马戏场。场内既有舞台，又有露天竞技场，从而为哑剧（见图）或者马术节目提供了便利，后来又加入了现代马戏中人们熟知的短节目。当然，这些节目中有丑角角色——尽管具有讽刺意味的是，现代意义上的小丑之父约瑟夫·格里马尔迪（见下页图）从来都没有在马戏场上进行过表演。美酒（如图所示）与美食两者都是乔依（Joey）贪婪的人物形象的外部特征。

①科摩斯，罗马神话中司宴乐的神。——译注

1797 年，乔治·科尔曼的《蓝色胡须》(*Blue–Beard*)在特鲁里剧院公演，此剧融航海的魅力与形成中的哥特风格于一体。同年，小说界最早倡导这一风格的人之一，M.G.“蒙克[①]”·刘易斯(M.G.‘Monk’ Lewis)的《城堡幽灵》(*The Castle Spectre*)公演，剧中所描述的地牢、“阴郁的森林”和鬼魂幽灵使该剧获得成功。1801 年，刘易斯的《亡命之徒阿德尔芒》(*Adelmorn the Outlaw*)中“充满了幽灵鬼神和术士，极大地满足了那些对奇特怪异事物有着无限好奇者的渴求”。但是，哥特风格的戏剧大师可能是法国作家勒内·查尔斯·吉尔贝·德·皮塞雷古(Réne Charles Guilbert de Pixérécourt)，他创作了六十余部戏剧，其中许多被伦敦的剧院肆意剽

①原文为“monk”，可能是“修道士”，或“猴子”，可以确信这是一个绰号。——译注

(the Royal Amphitheatre) 重新开业，以壮观的马术为特色的情节剧全盛时期接踵而至。

此时，白脸丑角常常在场次转换之间登台表演，与马戏演出报幕员兼指挥插科打诨——这是对哈乐根式丑角约瑟夫·格里马尔迪声名的间接肯定。然而，自相矛盾的是，格里马尔迪本人从来没有登过马戏场的圆形舞台。或许作为近代这种艺术形式最伟大的实践者，他最初成名于萨德勒韦尔斯剧院（早在18世纪90年代初就已加入该剧院的剧团），在迪布丁1800年的哑剧中扮演丑角彼得·威尔金斯（Peter Wilkins），或者在《飞翔的世界》(The Flying World) 中扮演哈乐根。他用画着殷红色半月状脸颊的白脸，来代替传统的玫瑰色脸，最成功的作品是1806年在科文特加登剧院上演的《鹅妈妈哈乐根》，又名《金蛋》(*Harlequin Mother Goose*; or, *The Golden Egg*)。格里马尔迪除了偶尔回萨德勒韦尔斯剧院客串外，自1805年起，至1823年（似乎是由于疲惫）告别剧坛，一直效命于科文特加登剧院。

丑角是英语哈乐根戏剧中惟一一个并非来源于即兴喜剧原始假面的人物；然而，格里马尔迪赋予这个角色独特的特色，使之变成一个足智多谋、有着强烈欲望的动物，但其来源却显然比这早得多。在达里奥·福（Dario Fo）的笔下，中世纪戏剧中的丑角是一个饥饿感非常强烈的角色，扮演这个角色的演员先"吃掉"了自己，接着吃掉了观众、周围的山坡，最后上帝与格里马尔迪一起赞美食物和美酒那无与伦比的品质。贫穷和饥饿是当时来自城市中新形成的贫民窟里的观众的切肤经历，如中世纪的佃农社会如出一辙。

由于有迪布丁兄弟（查尔斯和托马斯）以及查尔斯·法利（Charles Farley）为其创作戏剧，格里马尔迪对哈乐根角色进行了脱胎换骨的改造，不仅使之成为恶作剧制造者、暴饮暴食者、以追逐女性为乐事者以及场景转换者之类丑角形象的载体，而且使之成为许多社会讽刺批评的载体——显然，在哑剧人物上增添了一些源于本民族古老传统的丑角和其他角色的一些乡村特点。而且，我们必须牢记，对格里马尔迪而言，丑角一向为哑剧的角色，但由于他在扮演这个角色的过程中所表现出来的高超的艺术造诣，才鼓励其他演员将这个角色转变为马戏中的一个"短节目"。



此类过程在那个探索的时代很有典型性。当时，许多五花八门的娱乐形式纷纷登场，争抢新出现的平民观众，探寻恰当的舞台形式来赢得竞争。甚至可以说，电影在那个时代也已开始其史前历史。18世纪80年代，德·卢泰尔堡从特鲁里剧院退休后，发明了一种装置来为埃多法西康（Eidophusikon）配音，这彻底改变而且扩大了传统的西洋镜，变成了类似电影院的小型礼堂里通过灯光照亮透明胶片的手段，来展示活动的画面。

窃。1802年，托马斯·霍尔克罗夫特(Thomas Holcroft)为特鲁里剧院，将皮塞雷古的《柯莲娜》(*Coelina*)，改编为《神秘故事》(*A Tale of Mystery*)，这显然是第一部可称为"情节剧"(mélo-drame)的英语戏剧。

因此，情节剧在发展初期可谓样式繁多，但对其描述却并非总是千篇一律：19世纪初，已产生了具有各种不同体裁特征的情节剧。1803年，弗雷德里克·雷诺兹(Frederic Reynolds)的戏剧《马车队》，又名《赶马车的人和他的狗》(*The Caravan*; or, *The Driver and His Dog*)，在特鲁里剧院公演，获得成功，为"狗戏"之先导，而且尽管这种戏剧形式直到19世纪中叶方才鼎盛起来，但是其多数特征已在1814年公演的巴里穆尔(Barrymore)《孟塔吉司的狗》(*The Dog of Montargis*)一剧中呈现出来，剧中一条忠实的猎狗向谋杀自己主人的罪犯实施了报复。



“长歌贩卖者”(long—song seller)，取材于《伦敦劳工与伦敦穷人》(*London Labour and the London Poor*)。该书共三卷，出版于1851年。在书中，具有社会责任感的记者亨利·梅休除了采访过居住在伦敦贫民窟里的市民外，还采访过许多街道艺人及其靠他们谋生的人。以演唱叙事诗为职业的街头艺人，亦称“歌手”(chaunters)，可以不需伴奏，自弹自唱，而其他一些“游走快板手”(running patterers)则在沿街叫卖当时的街头文学。梅休鼓励其他一些以表演为生的人，如西洋镜表演者、街头魔术师、吞食刀剑者、杂耍剧场小丑与马戏团丑角、走钢丝的杂技演员与踩高跷者、舞蹈犬训练者、“机械人展示者”，还有被称为“愚蠢的比利”的露天马戏场(市场)上的人物，或多或少尽量用自己的语言讲述自己的故事。后者显然是“天生”傻瓜、儿童演员和轻松滑稽歌曲歌手的集合。

与此同时，情节剧最终成为家喻户晓的一种戏剧形式，其中的一些成分，即本土成分，也被注入情节剧中。1800年，霍尔王子(Prince Hoare)的《有失检点》(*Indiscretion*)在特鲁里剧院公演，剧中一位未婚母亲遭到遗弃，被抛入雪中，这在戏剧中尚不多见。而在七年后上演的肯尼迪的戏剧《艾拉·卢森伯格》(*Ella Rosenberg*)中，一位为诱奸一位已婚妇女不达目的誓不罢休的恶棍，却让被诱奸的妇女的丈夫蒙受不白之冤，被投入监狱。1809年在秣市剧院上演的戴蒙德(Dimond)的戏剧《森林弃儿》(*Foundling of the Forest*)则让恶棍更为周围的人所深恶痛绝。剧中加入了大量的本土成分，在哥特风格之外加上了雇用的杀手、法定继承人得到恢复的合法权益以及丛林中的小屋等。

那时，对乡村色彩的重视，已开始取代戏剧的哥特风格——由于当时许多在城市工作的工人，仍然与自己农村的过去有着千丝万缕的联系，因此与城市生活的严酷现实相比，切断了这种历史联系可能会导致田园式率真的丧失。这或许无足为怪。1813年公演的伊萨克·波科克(Isaac Pocock)的剧作《磨房主及其雇工》(*The Miller and His Men*)给予乡村景色以充分的重视，故事背景从城堡和地狱转换到了劳动者居住的简朴的房屋周围。剧中一群恶棍诱拐了诚实的佃农的美丽妻子，一位正直高尚的伯爵伸出了援救之手。

城市化与矛盾的冲动

除谢里丹和哥尔德斯密斯之外，本章中提到的本土作家在戏剧文学史中很少被提到——最可能的例外是世纪之交的两位最成功的剧作家，年轻的科尔曼及其同时代的作家托马斯·莫顿(Thomas Morton)。其1800年的剧作《抢耕》(*Speed the Plough*)或许是他为科文特加登剧院创作的众多戏剧中最成功的一部，让人们牢牢记住了格伦迪夫人(Mrs Grundy)这个人。虽然正规的戏剧史甚至专辟一章来讨论这个时期重要的诗人和小说家所尝试创作的所有戏剧，以此来开始19世纪英国戏剧史的讨论，但是应该承认，这些戏剧即使被搬上舞台，绝大多数并不值得得到如此重视。

与其向这些所谓“经典”作家点头哈腰道歉，不如考察一下戏剧从转瞬即逝的街头文学——单面排印的大幅民谣和小本故事的复兴所获得的营养，这样可能更切中要害。这些非正规的文学形式从来都没有完全消失过，而城市化则为其提供了更为广阔的市场，而且新的市场比旧市场更便捷；出版商，如精明的詹姆斯·卡特纳赫(James Catnach)，根据臭名昭著的七罗盘(Seven Dials)“贫民窟”观点偏激分子的故事，连篇累牍地制造出大量的廉价文学作品——事实上，将原来真正的通俗文学形式商业化了。〔亨利·梅休(Henry Mayhew)是一位典型的民歌贩子，他以民歌的形式描述了与维多利亚改革者和“口头历史”(oral history)先驱之间的会晤，见下页插图〕。现在给予戏剧越来越多“保护”的社会下层的真正需求与职业作家和演员赖以谋取利润的艺术和道德妥协之间的矛盾，也在剧院中——而且起码在情节剧的人物所定居的复杂道德世界中，有所反映。

那么，本章所涵盖的这一历史时期的戏剧，正如其所反映的社会，就具有过渡性质，而且影响人物与其说

话方式之间关系的新规范的形成犹然。因此，下层社会成员的语言地位未必低下，其说话方式可能同社会上层人士一样雄辩、夸夸其谈，表达强烈的感情时，犹然。这并非是戏剧创造艺术的倒退，而是情节剧表达观众情感的方式之一：情节剧还为观众提供了一种宣泄情感的机会。例如，在现实生活中，肆无忌惮的工厂主或者勒索高额地租的地主总是占据上风，而在戏剧中却败下阵来。

同样可以肯定，如同对古老的“宴庆”的热情一样，类似事实的颠倒促使观众对可能的变革采取更为开放的态度。换言之，情节剧为观众提供了以高尚的方式宣泄内心积聚的郁闷的短暂机会，从而使他们更能心甘情愿地接受自己的命运。无论如何，在整个19世纪期间，我们所发现的一些矛盾，如商业本能与大众需求之间的冲突、诱发心理宣泄的倾向性与要求采取补救行动的冲动的交锋，仍然在以辩证的方式在情节剧中发挥作用，以改变形成中的“现实主义”戏剧所力图反映的“现实”本质。



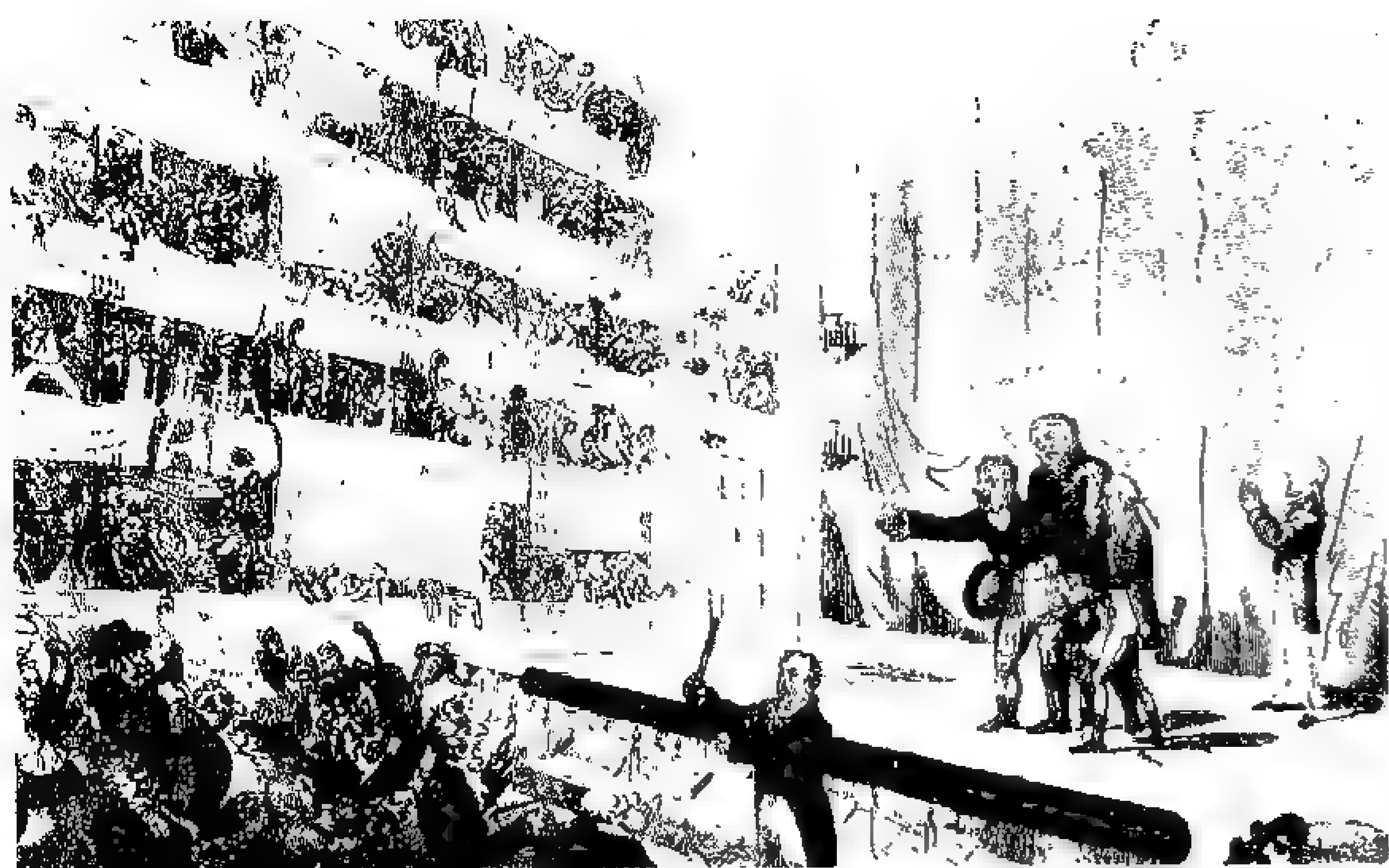
《审判凯瑟琳女王》，G.H.哈罗(G.H.Harlowe)(1787～1819)作　肯布尔姐弟演出《亨利八世》的画面，为约翰·菲利普·肯布尔（1757～1823）1788年加盟特鲁里剧院后，出任剧院经理第一个演出季节上演的第一部戏　他本人在剧中扮演沃尔西（左边落座者），其姐姐萨拉·西登斯（1755～1831）扮演凯瑟琳（桌前戴王冠者），他的大弟弟斯蒂芬·肯布尔（1758～1822）扮演国王（在桌后被推崇者），而姐弟中最年轻的一位查尔斯·肯布尔（1775～1854）则在剧中扮演托马斯·克伦威尔（桌后做记录者）

因此，本章至此所主要描述的，是那些明显标志着这个时期过渡性质的各种戏剧形式。但是，与此同时，我们当然还应该考察那些效命于特许剧院的主要演员表演新旧“法定”剧目的方式，同时应该记住，令批评家不快的是，他们往往在自己的舞台上按照“非法”娱乐的方式来表演。科文特加登剧院似乎对新剧更包容一些，上演过莫顿、弗雷德里克·雷诺兹、伊丽莎白·英奇巴尔德(Elizabeth Inchbald)、约翰·奥基夫等作家的剧作，但是在所有权归属谢里丹时期，特鲁里剧院的经理人则更多地依靠经典戏剧来生存。据非常有学术价值的《伦敦的舞台》(但是，其记载止于18世纪)记载，弗莱彻、奥特韦、康格里夫、西伯和法夸尔是剧院青睐的剧作家，地位自然仅次于莎士比亚。

肯布尔(Kemble)膜拜

诚然，这种差异部分地是由于特鲁里剧院成为“肯布尔膜拜”神殿初期获得了好运而造成的。肯布尔膜拜的起源可追溯到加里克最后一个演出季节，当时年轻的萨拉·西登斯正在戏班里接受一种有不祥之兆的考验。结果，她没有给观众留下很好的印象，而且尽管当时人们一般认为，她1782年风风光光重返特鲁里之前，曾七年卧薪尝胆跟随约克和巴斯的戏班“学习表演”，也可能在此期间公众的趣味发生了变化，越来越趋同于她独特的表演风格。这种风格肯定更适合于浪漫主义的黎明，而非新古典主义的黄昏。

萨拉的兄弟，约翰·菲利普·肯布尔(John Philip Kemble)在随后的演出季节中加盟特鲁里剧团。1788年汤姆·金(Tom King)对谢里丹毫无章法的风格已忍无可忍而辞职，肯布尔接替其职位成为剧院经理。但因谢里丹债台高筑，肯布尔曾一度替他背黑锅，被捕入狱，最后亦忍无可忍，彻底失望了。1803年，他购买下科文特加登剧院六分之一的股份，携姐姐一起投奔竞争对手的剧团，成为该团的顶梁柱(起初是与戏剧界老手哈里斯联手)。肯布尔作为演员无论多么有才华，但他毕竟还是一位剧院经理——他充分利用了人们对少年戏剧奇才马斯特·贝蒂(Master Betty)的短暂狂热，将刚刚到达科文特加登剧院的西登斯夫人和自己从舞台上赶了下来，而这个天才童星则在非阴非阳的光彩中，昙花一现。



旧价格骚乱的第一周：伊萨克与乔治·克鲁克香克（George Cruikshank）1809年9月18日联合创作的版画。图中所描绘的反骚乱法只能加剧本来就深刻的怨恨，而且这恰好发生在这个多事的年月。据激进的改革者弗朗西斯·普莱斯（Francis Place）回忆，这是“焦躁不安”的一年，而对肯布尔在特鲁里剧院执行新价格的抗议则必须被看成是引起广泛不满的一部分。如本章所述，这是抗议、节日庆祝、为了获得传统权利对更美好的未来憧憬的交集。

情节剧的兴起与变化的审美趣味和变化的观众之间，孰因孰果，以及重建剧院规模的扩大在多大程度上决定了当时盛行的无所顾忌、慷慨激昂的演出风格，尚难以估计；而肯布尔姐弟二人自然的表演，在多大程度上决定了对待表演的方式，在多大程度上他们是在对观众的好恶与音响要求做出回应，目前也难以判断。批评家的评论也并非总是有用。因此，散文家威廉·哈兹里特(William Hazlitt)认为，肯布尔扮演的哈姆莱特“像是穿着盔甲的男人”，致使很多人认为他是一个静态演员。然而，一位报纸评论员在1789年的一篇评论中则将其表演的亨利五世比作是“风车的运动”。

哈兹里特所试图表明的是肯布尔表演的执著，例如，他只要抓住了一条思想“线索”或者性格塑造的方式便“永不放弃”，并以此来表现戏剧中的人物。那些令加里克的观众兴奋的“过渡情节”，并非为他所接受。他主张演员应该直接进入所表演的人物角色，似乎他本质上已然。麦克里迪(Macready)将其前辈的艺术比作是“伦勃朗(Rembrandt[1])绘画”——其表演的可取之处在于，“技法精湛、背景黯淡、效果鲜明”。相反，沃尔特·司各特爵士(Sir Walter Scott)则发现，他对每一种情绪的细致分析都有一些迂腐——“句中的每一个词”都得到“特别的强调”——他将肯布尔预示的直接效果，比作是“某种报时装置整点报时时发出的警告”。

然而，假如这种有意识的细腻的刻画方式是恰当的话，司各特的赞美也并不算过分——就肯布尔扮演的麦克白而言，其“对他犯罪野心的描述可谓细致入微，从一种罪行走向另一种罪行”。像在此剧中，或者扮演科里奥拉努斯(Coriolanus)或者卡托一样，肯布尔能够揪住人物的后脖颈，拖着他义无反顾地沿着同一方向走下去，在他那个时代，他显然无与伦比。但是，哈兹里特对其扮演布鲁图斯所表现出来的“卑贱”不以为然——从本质上讲，布鲁图斯并非是一个坚定的禁欲主义者，其性格甚至有些犹疑不决，其行为进程不容易被有说服力地还原为一种“固定的”风格。

萨拉·西登斯的表演风格，似乎与肯布尔的风格没有很多方面可供对比，两者可谓相辅相成，互为补充。因此，姐弟二人均擅长哑剧表演。但是肯布尔做出各种姿势或者提供一种雕像，供观众鼓掌欢迎，而西登斯则完全不理会旁观者，创造出了动态的人物，其面部表情细致入微地表现出人物的感情，其身体则表现出情绪的细微变化。简而言之，她所追求的并非是限制人物的自由，而是沿着剧作家的思路来从事表演。悲剧表演史学家伯特伦·约瑟夫(Bertram Joseph)提出的一种假设认为，她“肯定是将自己的情感当成了戏剧情感表现的源泉”，而且她的表演似乎是苏联伟大的表演艺术理论家康斯坦丁·斯坦尼拉夫斯基(Konstantin Stanislavsky)提出的“情感记忆”(emotion memory)之先导。她退休后曾向托马斯·莫尔坦言，她在舞台上总是能够找到“发泄个人忧伤的出口，从而使她能够更好地应对”。

西登斯和肯布尔两人的才华都更适合古典戏剧的表演，而且对两者而言，悲剧才是真正发挥其才能的戏剧形式——尽管肯布尔作为剧院经理，需要负责扩大在演的莎士比亚剧目，将更多的喜剧和历史剧也纳入其中，而且在后两者的演出过程中，需要充分运用威廉·卡彭(William Capon)所绘制的“静态布景”。然而，对人们喜闻乐见的经典戏剧的阐释却深深地掩埋在琥珀中，结果后代重要演员的创新积累成“要诀”集，这是观众热切

[1] 荷兰画家，擅长运用明暗对比，讲究构图的完美，尤其擅长人物性格和神情的描绘。——译注

基恩：情感的无政府王国

柯勒律治（Coleridge）给埃德蒙·基恩盖棺定论的评论是，他的表演"如同以闪电的方式阅读莎士比亚"。这虽是老生常谈，但却言简意赅，传达了许多关于这个演员的信息。1814年2月，他首次登台出演夏洛克（首次登台演出，对处于半饥饿状态的基恩而言，则格外令人惊奇）获得成功，这迫使他同时出演了理查三世、哈姆莱特、奥塞罗和伊阿戈多个角色。重要的是，他扮演的悲剧英雄角色的数量远远超过奸诈的恶棍，后者中包括奥弗利奇，1816年演出的梅辛杰《偿还旧债的新方法》一剧中的人物。据说，该剧的演出不仅使拜伦（Byron）等重要人物大笑不已，而且更发人深省的是，剧中所传达出来的邪恶令基恩同时代的演员恼怒。



基恩的发音似乎有些奇怪，庄重略显不足，口语性较强，而且常常产生意想不到的效果，但是在有些时候，这种转变多出于随意，缺乏正当的理由。然而，奇怪的是，即使在他说话最不够清晰时，如哽咽或者故意支支吾吾表达情感时，仍能给观众留下深刻的印象。他竭力用身体来表达人物戏剧生命的存在瞬间，他的身体柔软灵活而结实，能够做出任何动作来"栩栩如生地表达外露的情感"。因此，即使是死亡戏，他也能用身体而非语言表现得淋漓尽致。正如克拉布·罗宾逊在描述理查的死亡时所言，"（虽然）剑已不在手中，他（却）在用拳头继续战斗，似乎手中正握着一把剑。"对此，哈兹里特做出如下总结：

> 总而言之，基恩先生的表演如同激情的无政府王国，在这个王国中，每一次狂妄自大情绪的发泄，或者一时的惊惶失措，都在竭尽全力表达某种微妙的，或者激荡的灵魂中某个角落的，或者矮小身体中澎湃的情感——将它激发出来，并善加控制来达到某种短暂、狂暴的目的。

在两图中，埃德蒙·基恩（1789～1833）的眼中都充满了激情。哈姆莱特（上图）为基恩加盟特鲁里剧院后第一个辉煌的演出季节中扮演的角色之一。无论是扮演奥塞罗最后陷入一片混乱，还是在梅辛杰的《偿还旧债的新方法》中扮演疯狂的贾尔斯·奥弗利奇（Giles Overreach）爵士（右图）（1816年第一次扮演这个角色）陷入慌乱，基恩都靠情感顿悟来取得效果。范妮·肯布尔（Fanny Kemble）中肯地总结道：基恩是一位"外表形象独特"的演员，"圆圆的眼睛，放射出光芒；声音柔和，富于细腻的情感和音乐性，虽与炽热的激情失之协调，却极其真实"。他具有（将观众的注意力）"紧紧抓住的奇特能力"，从而使他能够在惹人注目、鲁莽唐突以及激情昂扬的段落的表演中，"得心应手，完全掌控观众，同时获得自我的满足，而置构思的完整统一、细节的完善以及表演的平衡于不顾"。因此，在其戏剧生涯早期，基恩塑造了毫无生气的罗密欧的形象，而在衰落期则塑造了极其不幸的亨利五世。

基恩的一生也是在非常类似的激情的无政府王国和狂暴的放纵中度过的。而且，哈兹里特认为，作为演员，其表演能力在出名后短短几年，便进入了衰退期。19世纪20年代初，他就已经江郎才尽。之后，尽管仍在苦苦挣扎，但已无法再造昔日的辉煌。1833年去世前数周，与儿子同台演出，他扮演奥塞罗，却输给儿子扮演的伊阿戈。

观众在他成功的时候对他推崇备至，而在他走下坡路的时候则一片责难，或许基恩对此世态炎凉的境况嗤之以鼻。他嗜酒如命，嗜性如命，靠这两者来为舞台表演添柴加油，而且这种极端的做法可能加速了其才能的消耗。相反，西登斯夫人的个人生活则非常清醒理智，极端谦和，但仍不能承受这种依靠演员自身心理资源的表演方式。难怪拜伦在基恩身上发现了他自己转瞬即逝的天才的影子后，欣喜若狂了。这种天才是一种浪漫的幽灵，刹那间照亮生命，随之又将它吞噬。因此，令人惋惜的是，雪莱（Shelley）和济慈（Keats）都英年早逝，而华兹华斯（Wordsworth）和柯勒律治的才华则逐渐衰退，转化为内心冷漠的成熟。



期待的，而且任何改动都会置演员于不利。萨拉·西登斯却敢冒天下之大不韪，拒绝接受其中一个“要诀”，即在麦克白夫人梦游的整个过程中，手中始终要擎着一根蜡烛。这是一个令人费解的传统，西登斯用她自己的“要诀”来取代它，洗手动作变成一种新的成规，为后代演员所效仿。

重要的是，这种变化乃是西登斯对角色进行心理学研究后所做出的——因为她曾试图(这是恰当的，因为在那个时代，人们首次认识到，个人的心理可以以艺术的形式表现出来)让人物从人类动机的网络中自然凸现出来，而非靠戏剧传统来塑造。简言之，姐弟二人以各自不同的方式受到过渡时期戏剧创造中存在的矛盾的影响：肯布尔对表现冲动(impulse for representation)做出了回应，而这种表现冲动是19世纪追求情感必然的产物，而非18世纪新古典主义的产物；而西登斯则对浪漫主义对人类心理本质和极限的关怀做出了反应。

肯布尔与旧价格骚乱

1809年，科文特加登剧院(“杰克建造的房子”)重建并开业。为了填补重建剧院带来的亏空，补偿剧院观众容量减少带来的损失，肯布尔决定提高票房价格，同时将第三排楼座改造成私人包间。这些措施引发了所谓旧价格骚乱(the Old Price Riots)，骚乱整整持续了66天，直到肯布尔被迫做出让步。

其实，这并非现代意义上的“骚乱”，而是示威——有其特殊的徽章、旗帜、帽子，甚至有与示威有关的特殊舞蹈以及新版本的国歌，而且不久便变成一种庆祝活动，而非责难。尽管其中肯定有某种阶级对抗的成分，“骚乱”充分表达出了一种新的意识，即戏剧属于其新的庇护者：观众无论多么卑微，不仅仅是顾客，同时还是戏剧活动的完全参与者。重要的是应该注意，在整个骚乱过程中几乎没有采用任何暴力，而且没有对财产造成任何破坏。

在火灾和骚乱的双重打击下，肯布尔从此一蹶不振，经济上如此，或许情感上也是如此；1812年，日记作家克拉布·罗宾逊(Crabb Robinson)不无惋惜地这样描述西登斯，她的声音“似乎已失去了昔日的光彩(就像美丽的面庞蒙上了面纱)”。令人心碎的判决后一个月间，“她苦苦挣扎，忍受着巨大的痛苦”。6月，她退休了，在她告别演出的剧目《麦克白》中，她以梦游一幕作为终场。

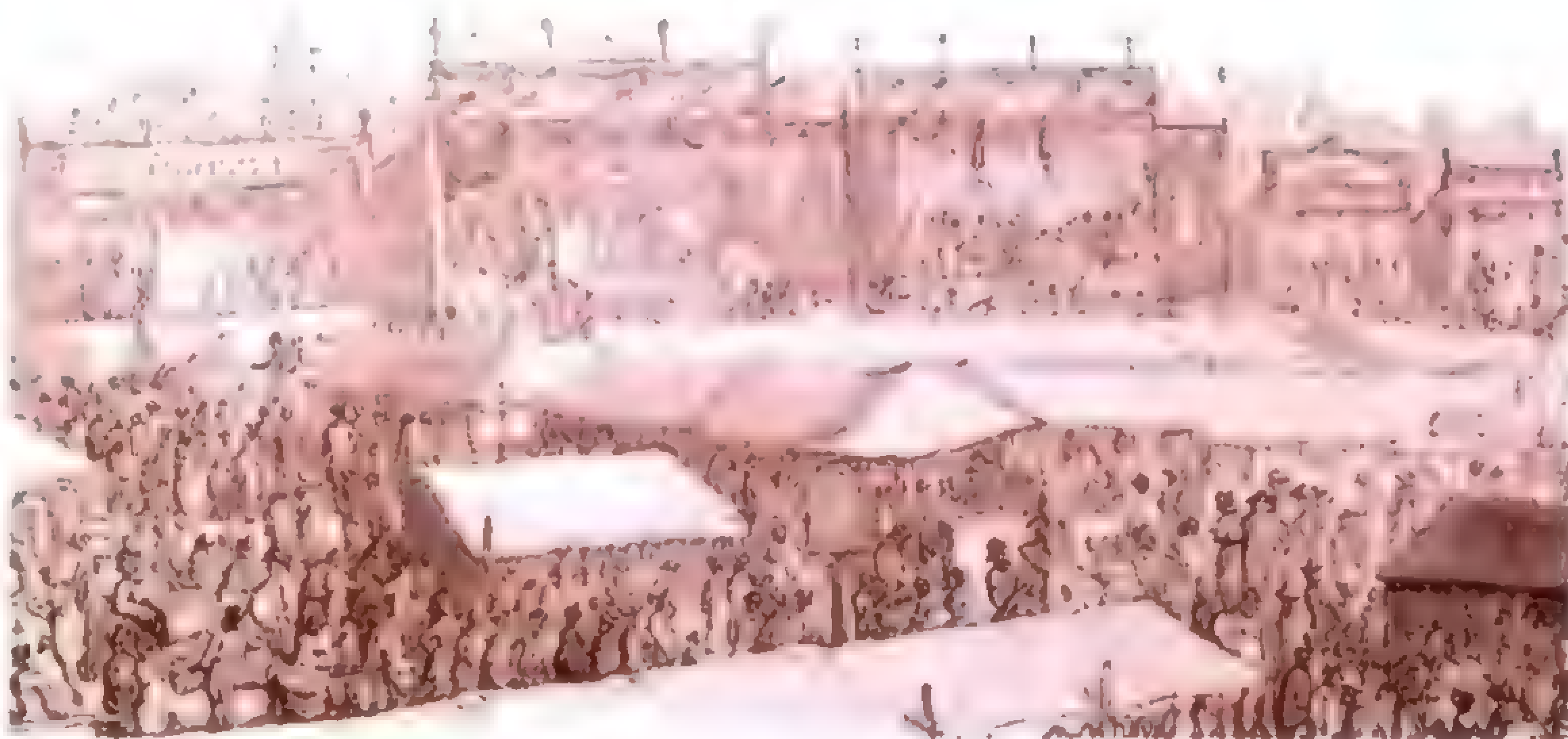
萨拉·西登斯的戏剧生涯，与另外一个演员的戏剧生涯有过短时期不祥的重合，她继承了他在特鲁里剧院的化装室。时到如今，特鲁里剧院陷入了重重经济危机，而一位性情暴躁、行为古怪但年轻有为的演员的到来，至少解决了剧院的燃眉之急。他能够与观众进行心灵的交流，这是肯布尔所永远也不能理解的，却是西登斯在一定程度上所预示的。他的名字就是埃德蒙·基恩。

第十四章 戏剧垄断的终结 1814年至1843年

根据历史学家乔治·吕德(George Rudé)收集到的数据，1736年至1848年间，伦敦"暴乱"民众杀害的人至多有几十人，"而在另一方，被宫廷绞死者多达118人，被军队枪杀者630人"。在当代社会中，上述数据乃量刑不当的产物，会引起公众对滥用警察和军队的强烈愤怒。然而，"官方"版本的历史已经蚀刻在我们的意识中，可谓根深蒂固，结果戏剧史学家仍不经意间会提到戏剧中的"暴民统治"，其潜在的假设是它反映了街道上发生的"乱民暴力活动"。因此，我们必须联系同时代作家(如沃尔特·司各特爵士)对观众"堕落行为"未加深思熟虑的责难，来认真地考察威廉·哈兹里特所做的判断。他认为特许剧院中"顶层楼座发出任何噪音和争吵"，都是因为他们因"听不清下面的演出"，失去耐性造成的；相反，在小剧院中的"顶层楼座"就座的，他宣称，则是"最安静、最专心"的那一部分观众。

戏剧与政治改革

剧院经理人的目的是要保存某些最基本的社会区别，坚持奉行了将近一个世纪的传统：每晚6点钟开始演出，8点或者8：30分后入场，票价减半。因此，正剧的目标观众的"体面"阶层可以在黄金时段来剧院观看演出，而广大劳动群众由于每天必须工作很长时间，加上囊中羞涩，所以当时被人们认为更喜欢后面的加演节目。结果，长达四五个小时丰富多彩的娱乐节目已逐渐变得司空见惯。同时，我们应该记住的是，拿破仑战争后英国经济陷入严重的萧条状态，城市劳动阶层的命运每况愈下，因此戏剧演出的长度本身就具有吸引力。因为剧院是除酒馆之外他们在凄凉的冬夜惟一的可去之处。在那里可以得到同道的伙伴、光明和温暖(即使是人的体温带来的温暖)，而家对多数人来说，只不过是位于昏暗、空气污浊、肮脏不堪的贫民窟中拥挤的房间的一个角落。



布鲁克·格林集市(Brook Green Fair)，为托马斯·罗兰森(Thomas Rowlandson)约于1818所作。画中包括莫里茨(Moritz)、理查森(Richardson)、斯科顿(Scowton)以及其他一些临时舞台。19世纪初叶是此类集市临时剧院盛行的时期。至1825年，其中最有名的理查森剧院已颇具规模，舞台长约100英尺，高30英尺，用1500盏灯提供照明。从复活节的格林威治，到9月份的巴托罗缪集市，理查森戏班以及其他各个戏班的主人一直"在路上奔波"，巡回到60多个地方演出，足迹踏遍牛津和温切斯特。1826年，理查森卖掉了集市，可能由于已经认识到，小剧院的兴起正在迅速地为贫穷地区和郊区全年提供戏剧演出；而且，当局由于害怕戏剧演出会对规模经济产生不利影响，已着手对集市进行整治。因此，早在1763年，萨瑟克集市就被取消，巴托罗缪集市也未幸免，于1855年被取消。

严酷的工作生活条件的普遍存在、托利党政府所实行的无视人权的政策以及1819年发生的彼得卢大屠杀(当时在曼彻斯特，露天集会必须向骑兵交纳费用)，所有这一切都导致民众的激进抗议和关于改革的激烈争论。这些内容后来逐渐固定下来，成为"宪章"的一部分，宪章运动由此得名。被剥夺了公民权利的中产阶层和劳动阶层首先联合了起来：1830年，自由党在选举中获胜，两

年后《改革提案》(Reform Bill)出台。资产阶级获得有限选举权，中产阶层与劳动阶层的联盟因此瓦解，但是早期达成的共识在戏剧中反映了出来，选举、改革运动受到戏剧界的关注。

因此，1831年，蒙克里夫(Moncrieff)的《改革》，又名《约翰·布尔的胜利》(*Reform*; or, *John Bull Triumphant*)，无名氏的《改革，改革，再改革》，又名《法案！全部法案!!惟有法案!!!》(*More Reform!* or, *The Bill! The Whole Bill!! and Nothing But the Bill!!!*)，分别在克伯格剧院(the Coburg)和萨德勒韦尔斯剧院上演，同年时事哑剧《改革者哈乐根》(*Harlequin Reformer*)也在圣诞节之际被搬上萨里剧院的舞台。新斯特兰剧院(the new Strand Theatre)新年开业典礼上表演的节目，甚至以用漫画形式讽刺国王的幻灯为荣，其文字说明，"将改革进行到底"，颇具爆炸效应。或许，改革的矛头指向了君主、国会和特许剧院的垄断。当然，同年组成的"对影响戏剧文学的法律进行调查的"国会特别委员会(Select Committee)，似乎对戏剧的政治颠覆潜能更为忧心忡忡，而对所谓的道德颠覆似乎并不太在意，他们宣称："政治上的含沙射影对看戏者的影响，似乎比道德上的放荡更为可怕。"

由于十小时工作日法案在国会中没有获得通过，加之迈克尔·塞德勒(Michael Sadler)领导的委员会的调查报告发表，揭露了童工的现实状况(例如，童工每天工作14小时甚至更长时间，这司空见惯)，因此1832年血汗工厂的工作状况也成为关注的重大问题。因此，科尔曼、谢里丹等剧作家通过戏剧创作来向世纪之交的反奴隶制宣传提供支持，工厂的工作条件已成为戏剧创作的一个重大主题。其目的不仅仅是要给劳动阶层以发聋振聩的警告，使他们清醒地认识到自己所处的境地，同时也呼吁中产阶级给予同情和支持。

因此，1832年10月，道格拉斯·杰罗尔德的戏剧《工厂女童工》(*The Factory Girl*)在特鲁里剧院公演，将纱厂年轻女工过劳死事件搬上了舞台，而约翰·沃尔克(John Walker)具有更明显政治色彩的戏剧《工厂男童工》(*The Factory Lad*)则在萨里剧院公演，这出戏具有欧文主义①(有时甚至是勒德主义②)的口吻。的确，在激进报纸《穷人的守护神》(*The Poor Man's Guardian*)戏剧版上刊登的沃尔克一部戏剧的广告表明，这出戏可能在劳动者阅读圈子里传阅过，当时阅读之风盛行。1833年，《工厂法案》(*Factory Act*)获得通过。其初衷是好的，但效果却大打折扣。



顶层楼座的观众挤作一团，坐在无靠背的凳子上，举止有多么文明？戏剧评论家兼散文家威廉·哈兹里特坚持认为，任何喧闹与争吵，如下面克鲁克香克的漫画无疑以夸张的手法所表现出来的，都往往是由于听不清演员的台词造成的。请与下页图中顶层楼座温文尔雅的观众做一对比。

至于类似的戏剧表演活动，在多大程度上能代表小规模戏剧的政治作用的冰山一角，目前尚不得而知。但是，那是一个具有高度政治意识的岁月。例如，欧文主义者的演讲常常由于其间穿插了一些专业人士编排(即使不是专业人士表演)的娱乐活动，更加妙趣横生——其中一个演讲以《政治的喜剧表演》(*Political Comicalities*)为标题，于1832年在《穷人的守护神》上刊登了海报。毕竟，戏剧娱乐现在已成为一种"大众媒体"，其功能与当代的报刊和广播相同，可以为政治和社会所利用或者滥用。

社区剧院

由于资产阶级被买通，1832年的《改革法案》并没有满足那些被剥夺了公民权利者的利益。无独有偶，1843年的《戏剧法案》(the Theatres Act)尽管最初作为"为戏剧自由

①罗伯特·欧文，英国空想社会主义者、合作社运动的先驱，早年经营纱厂，后来提出过社会改革方案，并去美国试办共产主义新村，结果失败。——译注
②反对机械化、自动化，主张捣毁机器，因捣毁机器的一位工人名叫勒德，故名。——译注

而斗争”的产物受到欢迎，但其所解决的问题等同于所制造的问题。或许，法案仅仅是使现存状况合法化而已，但是将戏剧纳入更易于执行的新规章规范之下，则限制了戏剧的发展，使戏剧对不同阶层的诉求更加多元化。关于法案的影响，我们将在下一章中深入探讨。同时，在此处有必要预先公布一组统计数字：19世纪20年代，伦敦建成三座新剧院，19世纪30年代，新建剧院的数量不下14座，而在1843年至1870年间，没有一座新剧院开业，而且在郊区也未建成什么重要的剧院。相反，有临时剧院的集市却一个个被取缔。

但是，在1843年前的约三十年间，“小”剧院的地位得到巩固，如雨后春笋般涌现，这在很大程度上是因为它们不仅提供娱乐节目，同时还提供舒适。因此，1809年，精明的演员兼经理人罗伯特·威廉·埃利斯顿获得皇家马戏场的租契后，并没有向阿斯特利在航海剧方面的优势发起挑战，而是将角斗场改造成正厅后座，将过去的马厩改造成休闲、娱乐设施，这在伦敦尚属独此一家。剧院改造后重新命名为萨里剧院，开业时以宣叙调风格上演了《乞丐的歌剧》，同时加上了伴奏音乐和哑剧模仿动作。随后不久，《麦克白》和《周年庆典》上演。前者在海报中的标题为《音乐与动作的芭蕾》，后者则是对加里克同名戏剧的改编，共有17场哑剧表演组成。



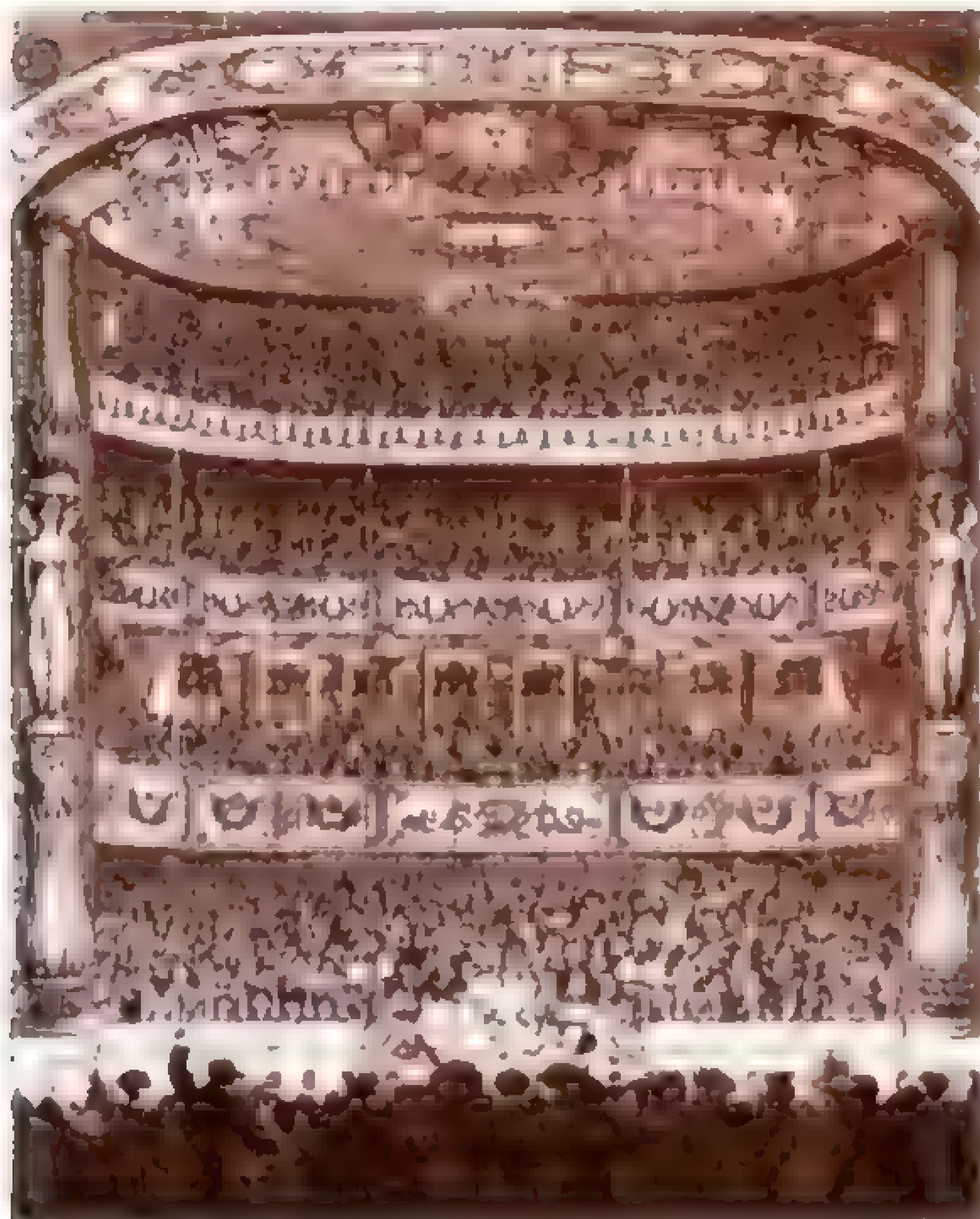
《维多利亚剧院的星期六之夜》，杜兰德（Durand）作。画中，顶层楼座的观众正如痴如醉、全神贯注地观看表演，与上页图中的场面形成鲜明的对照。毫无疑问，艺术家不同的认识，像斯科特和哈兹里特一样，受到他们所要表达的政治或者社会观点的制约。

埃利斯顿的萨里剧院之所以颇受人们欢迎，不仅仅是因为其设施完善、节目丰富多彩，而且是因为剧院位置好，交通方便：萨里剧院位于圣乔治马戏场(St George's)广场附近，是数条街道交汇的三角地带，直通在泰晤士河上新建的三座桥：黑衣修士大桥、滑铁卢大桥和威斯敏斯特大桥。然而，萨里剧院不仅对来自泰晤士河对岸的游客非常便利，而且更重要的是，它还是第一个“社区剧院”(neighbourhood playhouses)，是专门为向大都市周边人口密集地区的人提供服务而建的，因为这些地区的居民既无闲钱也无闲情逸致去西区看戏。

最近重建的阿斯特利剧院也坐落在泰晤士河南岸，靠近威斯敏斯特桥，而克伯格剧院，后来重新命名为皇家维多利亚剧院，又称老维克(the Old Vic)，也在滑铁卢大桥落成一年后于1818年开业。黑衣修士大桥附近的圆形建筑原为博物馆，后来于1830年改造为适合戏剧演出的剧院，即环球剧院。与此同时，正如戏剧专家克莱夫·巴克(Clive Barker)所指出的，这里便成为全国劳动阶层联合会(the National Union of the Working Classes)的大本营。1837年根据萨里剧院一位风景艺术家的设计在兰贝斯(Lambeth)建造的鲍尔剧院(the Bower)是最早拥有设施完善的舞台和交响乐池的沙龙之一，但是这家剧院后来变成了一个音乐厅。

1826年，老皇家剧院被焚毁，但两年后怀特查普尔区的帕维林剧院(the Pavilion)开业。1830年，克里普尔门(Cripplegate)附近昙花一现的城市剧院(the City Theatre)建立，1831年，怀特普尔区莱蒙大街上的加里克剧院落成。随后，许多剧院相继落成：肖尔迪奇(Shoreditch[1])的标准剧院(the Standard)、主教门(Bishopsgate)附近的伦敦市剧院(the City of London Theatre)、城市路(the City Road)的雄鹰沙龙(the Eagle Saloon)及其希腊剧院(the Grecian Theatre)以及霍克斯顿(Hoxton)的不列颠剧院(the Britannia)，分别于1835年、1837年、1838年和1841年建成。甚至人口稀疏的西部郊区的需求也得到了满足：1814年，距图腾汉姆克特路(Tottenham Court Road)不远的摄政剧院(the Regency)开业，这个剧院后来正式定名为威尔士亲王剧院(the Prince of Wales's)，也称达斯特荷尔剧院(the Dusthole)，而且后者更为人所熟知。1830年，埃奇威尔路(the Edgware Road)附近的教堂大街(Church Street)上的玛里尔布恩剧院(Marylebone)正式开业，以上演情节剧和哑剧而声名远扬。

①伦敦东区的一个社区。——译注



皇家克伯格剧院（即后来的老维克剧院）1818年开业几年后安装的，反映观众席全貌的镜子"幕布"。幕布用63面镜子拼成，不仅笨拙不方便移动，而且给屋顶造成不必要的压力，因此其新奇劲一过，便被撤换了下来——尽管长期以来，传统一直坚持认为化装室里的镜子是一历史遗迹。图中所描绘的演员是一位印度魔术师，名叫拉莫·萨米（Ramo Samee）。起初，剧院与坐落在附近的萨里剧院竞争激烈，但其地位日渐式微。1858年，有16人在一次错误的火灾警报中丧生。剧院后来曾一度短暂地改做音乐厅，并于1880年关闭，但社会改革者和禁酒的倡导者埃玛·康斯（Emma Cons）在当时将它购买了下来，旨在向公众提供价格更便宜的家庭娱乐节目。1912年，康斯的侄女莉莲·贝利斯（Lilian Baylis）接管剧院事务，两年后，莎士比亚戏剧节在此拉开了序幕，并且一直持续到1963年老维克剧院成为国家剧院的第一个基地。

上述社区剧院的完整历史(除非像萨德勒韦尔斯剧院和老维克剧院一样被官方文化同化)尚有待后人来写，而集市历史剧院、附属于酒馆的沙龙舞台和临时搭建的低级剧院的历史，除了几个热衷于文化之旅的中产阶层观察者的报道之外，则更鲜为人知了。然而，社区剧院繁荣了起来，关于其中一些剧院的历史，我们将在下一章中叙述。

西区里的竞争

当然，在伦敦市中区，剧院之间为了争夺特许展开了竞争。吕刻昂剧院1816年重建后，更名为英格兰歌剧院(the English Opera House)，1834年被大火焚毁，并为目前的建筑结构所取代。1819年，阿德尔菲剧院进行了大规模的改造，之后不久，年轻的詹姆斯·罗宾逊·普兰谢(James Robinson Planché)早期的一些情节剧在此公演，获得一定程度的成功。但是，1821年，蒙克里夫的《汤姆和杰里》(*Tom and Jerry*)却压倒了其他所有的戏剧，取得了有记载的第一部连续上演100场的剧作的辉煌战绩。本剧院的主打戏剧航海题材的情节剧和根据沃尔特·司各特爵士的小说改编的戏剧次之。

奥林匹克剧院(the Olympic)坐落在与斯特兰德大街毗邻的威奇街上，由阿斯特利建于1806年，后被埃利斯顿接管并重建(见下页插图)。剧院在雄心勃勃的歌唱演员维斯特里斯夫人(Madame Vestris)任经理期间，曾一度出乎意料地辉煌。她在1830年至1838年间，包括与第二任丈夫，喜剧演员查尔斯·马修斯(Charles Mathews)联手，排演了多产作家普兰谢精心设计的一系列喜剧和狂剧(extravaganzas①)。维斯特里斯之所以扮演女性角色颇受青睐，在很大程度上是因为她那具有传奇色彩的双腿，起码作为一个具有开拓精神的女演员，她能够展示其女性的魅力，而其同时代的女演员则只能得到极其微薄的收入，或者扮演活报剧角色，或者穿着当时刚刚兴起的芭蕾舞演员的肉色紧身衣和短裙，任凭他人挤眉弄眼地挑逗。

在伦敦西区新建成的许多剧院中，威斯敏斯特剧院只存在了极其短暂的一段时间便寿终正寝，它就建造在目前的中央音乐厅(Central Hall)这个地方，于1832年开业。同年开业的还有萨默塞特公爵府(Somerset House)附近的第一个斯特兰剧院。后者在四年后被道格拉斯·杰罗尔德接收，并上演了许多根据查尔斯·狄更斯(Charles Dickens)的小说改编的戏剧。与宫务大臣府第毗邻的圣詹姆斯剧院(the St James's)于1835年开张，主要是为了迎合一种不可捉摸的时尚，满足当时来访法国剧团演出的需要。索霍区(Soho)迪恩街(Dean Street)上的皇家剧院和牛津街(Oxford Street)上的公主剧院(the Princess's)都在1840年开业，两者的位置都略微偏僻一些，也远不如上述剧院那么显眼。

因此，即使在其垄断地位正式结束前，特鲁里剧院和科文特加登剧院就已经仅仅是伦敦市中心日益增加的

①场面极其宏大、费用昂贵的娱乐节目，此处显然是此类戏剧。——译注

奥林匹克剧院的维斯特里斯、马修斯和利斯顿

维斯特里斯与马修斯负责管理奥林匹克剧院期间(1831～1838)，除了演出詹姆斯·罗宾逊·普兰谢的狂剧之外，还扩大了“音乐喜剧”执照(根据其规定，小剧院只能上演一些音乐娱乐节目)容许演出的戏剧种类，演出了普兰谢根据法国喜剧改编的独幕剧。为了增强戏剧的逼真效果，他们匠心独运，设置了颇具现实感的公寓房间，三面环墙，上有真实的门窗，房顶有布制天花板遮盖。与公寓的风格相匹配的不仅仅有墙壁和天花板，还有各种家具(过去，舞台上的家具仅仅局限于非常实用的那些种类)。上述舞台布景后来被称为“箱型布景”(box set)，以前也有人用过，但是只有在这个时期才成为为人接受的理想的室内布置。

马修斯的表演风格，与剧团里“扮演低俗角色的喜剧演员”约翰·利斯顿恰好形成鲜明的对照，非常适合普兰谢改编的法国戏剧。利斯顿可能是上一代最伟大的喜剧演员，1825年，由他担纲主演标题角色的《保罗·普赖》一剧大获成功，在小剧院上演了114场之多，他本人也因此声名鹊起。普赖的一句口头禅，一句引人注意的话“但愿没有打扰你”，将显然是由利斯顿靠训练有素的夸张的身体动作和言简意赅的伦敦佬式的幽默捕捉到激情，固定了下来。马修斯是一位老到的小丑和滑稽说唱高手，因其举止滑稽优雅，所以最擅长那种悠闲的妙语，这逐渐演变为“上流社会”(drawing-room)喜剧中男性出场的标志。



约翰·利斯顿(John Liston，1776～1846)，早期“伦敦佬”喜剧演员之一，最初专长表演“低俗”的角色，但是其喜剧才华只有在1823年离开特鲁里剧院来到科文特加登剧院后，才真正展示出来。次年，在秣市剧院，他出演约翰·普尔(John Poole)的戏剧《保罗·普赖》(*Paul Pry*)，创造了剧中令人难忘的标题人物。在奥林匹克剧院，他演出的“人物”角色进一步增多，其丰富的性格与马修斯优雅的风度恰好相得益彰。1837年，利斯顿退休。





右图：查尔斯·马修斯(1803～1878)与维斯特里斯夫人(1797～1856)于1836年在奥林匹克剧院联袂演出普兰谢的戏剧《宫廷娇宠》，又名《隐私与隐秘》(*Court Favour; or, Private and Confidential*)。此时，图中的“箱式布景”——三面墙壁环绕、上有天花板遮盖、内有典雅的家具、墙壁上安有实用的门窗，是奥林匹克剧院上演的室内剧正常的舞台设置。1838年，马修斯与维斯特里斯夫人结为伉俪，游历美国后，便开始了长达三年的对特鲁里剧院的管理工作。期间，马修斯主演鲍西考尔特的戏剧《伦敦的人寿保险》，在剧中扮演达兹尔(Dazzle)获得巨大的成功。同平常一样，在剧中，他将优雅的闲情逸致与天生“滑稽说唱者”娴熟的说唱有机地结合了起来。但是，两人对特鲁里剧院的管理和1847年到1855年对吕刻昂剧院的管理，均以破产告终。维斯特里斯的身体垮了，于次年去世。从此以后，马修斯没有再从事剧院管理工作，而是重操旧业，成为经典和当代喜剧表演大师。

右上图：1818年的奥林匹克剧院。这家剧院率先采用汽灯，置于安装在最顶层楼座上的支架上来提供舞台照明。1831年至1838年间，维斯特里斯夫人作为承租人在这里上演了普兰谢的喜剧和狂剧。查尔斯·马修斯(与维斯特里斯联袂演出，见右下图)和约翰·利斯顿也同为剧团成员。

竞争剧院中的两家而已，而且时至1843年，“小剧院”已经找到逃避对演出“法定”戏剧的限制，而特许剧院也只能时不时地利用其所谓的特权。事实上，它们同竞争对手一样，都需要靠人们喜闻乐见的“非法”戏剧来生存。这些剧院竭力用恩格斯所说的“大都市中到处都是住地下室或者阁楼的穷人的街道”，来吸引上层社会的观众，下面我们简要地追溯一下这些剧院的兴衰史。

1817年，肯布尔将自己在科文特加登剧院的股份转让给其弟查尔斯，在他掌管剧院事务期间，剧作家兼纹章学专家和艺术史学家普兰谢，率先尝试为《约翰王》(*King John*)创造了具有历史“真实性”的服装。从1829年到1831年，查尔斯·肯布尔的女儿范妮于不经意间成为剧院的一大亮点，但是自1833年起两年间，剧院落入罗伯特·埃利斯顿的舞台经理，离经叛道的艾尔弗雷德·邦恩(Alfred Bunn)手中，他极力将该剧院与特鲁里剧院一并进行管理。这种邦恩所谓的“伟大的大联合”(Great Grand Junction)，不仅使他能随心所欲地降低演职员的工资，而且能让演员轮班演出，结果他们被迫在同一晚上穿梭于两剧院之间，演出不同的角色。

1837年至1839年，伟大的表演艺术家威廉·查尔斯·麦克里迪(William Charles Macready)(见本书第156～157页)接管科文特加登剧院的管理事务，而1841年至1842年，维斯特里斯夫人和查尔斯·马修斯接管了剧院。两届管理层在任期间，剧院在艺术上所取得的成功，远远大于其经济收益——尽管1841年上演了《伦敦的人寿保险》，将戴恩·鲍西考尔特(Dion Boucicault)的作品搬上了伦敦的舞台，获得了一定的收入，让维斯特里斯夫人有了一丝喘息的机会。但1842年至1847年间，科文特加登剧院只是断断续续上演过戏剧，之后更名为皇家意大利歌剧院(the Royal Italian Opera)重新开业；1856年该剧院被焚毁，后重建(期间观众容量减少了一半)，此后一直是歌剧院。

1814年，埃德蒙·基恩——其神话削弱了“肯布尔膜拜”的影响——在特鲁里剧院首次登台，此后剧院的经济状况显露出好转的苗头，但是好景不长，随着基恩热的过早降温，剧院的经济再次陷入危机。因此，1819年，埃利斯顿将剧院租借下来。起初，他邀请其他各种体裁的作家为剧院创作戏剧，希望通过这种手段来恢复剧院以前的合法地位。1956年，乔治·迪瓦恩(George Devine)在王宫剧院步其后尘，请其他方面的作家为剧院创作戏剧，但是结果表明，那些应邀为剧院创作戏剧的作家(两种情况相同)对戏剧的一些实际要求所知甚少。

这是一个喜剧复兴但却很少引起注意的时代，在这样一个时代中，埃利斯顿作为一位伟大的喜剧家，甚至面对极其难以对付的观众，仍能够得心应手。他采用各种方式，将失败和个人身上的缺点(如酗酒)，表现为几乎是惹人喜爱的特征，以此方式来披露失败和缺点。同上一时代的科利·西伯一样，他似乎在观众中激发出相同的尊重与轻蔑混合的心理，而且在相同的程度上将自高自大与自我贬低糅合到了一起。尽管戏剧史学家对待他有失公允，但是与他同时代的许多人，从查尔斯·兰姆到维斯特里斯夫人，都“认为他是一个可爱的伙伴”。

1820年，疯狂的乔治三世驾崩，其子继位，但摄政王几乎没有使其糜烂的享乐主义的生活方式有所收敛，这为埃利斯顿将其加冕游行生动真实地搬上特鲁里剧院的舞台创造了机会，由他本人扮演新加冕的国王，向其臣民观众祝福。作为一个娴熟的宣传员，埃利斯顿组织盛大的游行，陪同1820年旅美归来的基恩重返特鲁里剧院。他依然花钱如流水，据他本人声称，1823年排演蒙克里夫的戏剧《恒河上的大瀑布》(*Cataract of Ganges*)时，为了取得真实瀑布的效果，他花费了5000英镑。结果，1826年，埃利斯顿自己宣布破产。

1827年，埃德蒙·基恩愤然离开特鲁里剧院，加盟科文特加登剧院，埃利斯顿的继任者美国人斯蒂芬·普赖斯(Stephan Price)雇用基恩16岁的儿子取而代之。普赖斯管理剧院共四个演出季节，并理所当然地成为第一个派明星跨越大西洋出国旅行的剧院经理。艾尔弗雷德·邦恩负责1832年演出季节剧院事务的管理，在此期间，基恩和麦克里迪同台演出，为了争夺霸主地位展开了你死我活的斗争。次年，邦恩注定要失败的将两家特许剧院联合管理的试图开始了。其计划失败后，邦恩为了使特鲁里剧院正常运转，煞费心机，但是仍未避免其厄运，于1839年宣布破产；似乎是事出必然，四年后，他杀了个回马枪，重返特鲁里剧院，此时麦克里迪已彻底放弃其雄心勃勃的振兴剧院的计划，因为他在此间的这些年月里，对剧院的财政状况也无可奈何，无力回天。

悬臂式楼厅和汽灯的使用

在本章所讨论的这段历史时期之前，两家古老的特许剧院曾进行过许多次改造，但是往往只涉及剧院规模与各部分比例的变化。随着周围包厢数量的不断增加，人们所熟悉的马蹄状具有早期乔治风格的观众厅逐渐膨胀，最终变成一个圆圈，而且随着正厅后座的不断扩大，台口部分则按比例缩小。而在新世纪里，人们所熟悉的王政复辟时期舞台特征的一些遗迹要么成为多余，要么最终消失：1812年，新的特鲁里剧院重新开业时，演员们发现台口的门不见了，十分恼怒，尽管在他们的一再抗议下门被重新装了上去，但到1822年，这些门则永远地消失了。

尽管科尔曼对拆除台口的门大加赞赏，而对用门来象征"宫殿、村舍、街道或者厅堂"的传统则大加嘲弄，但是恰恰是因为舞台台口上的这些门没有具体的用途，才更证实其存在的价值。假如演员现在演出中间需要上场或者退场，作为演员与观众的接触点，台口是否继续存在下去呢？无论是从戏剧文本来看，还是从剧院的建筑设计来看，这种接触都已没有必要，因此在随后的几十年间，甚至戏剧开场白和收场白也消失了——普兰谢，据他本人声称，是取消开场白和收场白的第一人。

1819年，悬臂式结构首次应用于阿戴尔菲剧院，现在却用来支撑新式悬挂楼厅，而非老式的分层楼座：由于观众以前都是在下面的正厅后座上或者对面的包厢中观看表演，而现在却离开了视线，所以注意力都集中到下面和里面舞台虚构的现实上了。在这个时期接近尾声时，随着舒适、昂贵的正厅前座的扩大，甚至正厅后座也开始缩小。而戏剧表演既要对不同座位的票房价格，同时要对表演环境的变化做出反应，因此缩小了其关注的焦点——与舒适地安坐在正厅前座和"第一层楼厅前排座位［也叫"礼服座"(dress circle①)］上的客人，而非与正厅后座观众头顶上包厢里的客人分享的一种经历。

1817年，吕刻昂剧院率先安装了汽灯照明。翌年，新落成的奥林匹克剧院紧随其后，特鲁里剧院也进行了改造，以适合汽灯照明。起初，这种新的照明源所带来的便利似乎比它所具有的创造潜能，更受欢迎——的确，直到这一历史时期末，室内灯光才在整个演出过程中从高处放下来。至此，聚光灯已经存在，而且麦克里迪曾尝试使用它来为舞台照明，尽管其突出作用尚未得到完全开发应用。

关于室外景，各种背景幕的使用，如全景背景幕、透视背景幕以及通过照明(常常与绢类织物富有想像地配合使用)创造的各种效果，可以创造出一种更广阔和更真实的境界，这是侧幕之类传统的舞台布景所无法企及的，尽管这些布景在戏剧演出中仍在广泛使用。但是，关于室内布景设置，人们已经越来越清楚地意识到，舞台上的房间必须像现实中的房间——正如利·亨特(Leigh Hunt)大约在本章开始的那个时间首次指出的，由"观众将第四面墙想像出来"。

戏剧评论家的介人

请注意，在对基恩和麦克里迪的表演特色的探讨中，我们已开始借鉴数量越来越多的同时代戏剧评论家对戏剧的反应。即使在今天，评论家的热情似乎要么靠经验的积累来维持，要么很快地过剩：没错，1805年，利·亨特被《新闻报》任命为现代意义上的第一位戏剧评论员，直到1832年仍在写戏剧评论，而威廉·哈兹里特尽管在1813年至1818年间为许多报刊撰写过戏剧评论文章，但是他在1820年却宣布，他对"伦敦上演的戏剧宁可退避三舍"。查尔斯·兰姆也写过大量的戏剧评论，但是自从他"不能按时完成任务"(这是放弃戏剧评论的另一个共同的原因)以来，写戏剧评论只是偶尔为之。

无疑，哈兹里特和兰姆依旧是老一派散文家，而非新派的评论家。但是，在状态良好时，两人对戏剧演出

①这些座位供穿礼服的人就座。——译注

的技术分析都很有见地，绝不亚于亨特，而且三位敏锐的作家观点不同，具有不同的社会背景，但却是关系密切的同时代的人。这使我们能够通过对他们的不同观点进行对比和比较(以及根据人们的爱好和偏见对这些观点进行检验)，勾画出不同演员甚至具体演出的图画，而不是武断、被动地接受或者拒绝单一的印象似的声音。

“非主流戏剧形式”的繁荣

然而，所有的评论家所主要关心的都是经典的合法剧目，而对于众多日渐繁荣的“非主流戏剧形式”则没有发表什么有益的高见。因此，如果有人想从当时的评论中找到对哑剧——或者航海剧，尽管人们在安德鲁·杜克罗(Andrew Ducrow)的表演中找到一种新的精湛的戏剧艺术——比较认真地分析的话，则只能是徒劳。杜克罗早期的戏剧生涯主要是在法国度过的，1824年重返现已更名为皇家圆形剧场的阿斯特利剧院，并在这里翻演了普兰谢的戏剧《科尔特斯》，又名《征服墨西哥》(*Cortez;or,The Conquest of Mexico*)——在马戏场上表演这样一部戏，效果远比在科文特加登剧院狭仄的舞台上演出，要好得多。杜克罗对有台词的角色并不热衷，而在1837年的《工厂杀手》，又名《曼彻斯特的哑童》(*The Factory Assassin; or, The Dumb Boy of Manchester*)一剧中扮演不说话的主角，更得心应手，令人艳羡(在情节剧中，身有残疾的男女主人公会立即引起观众的共鸣)。

1841年，剧院毁于火灾，杜克罗也抑郁而终，但是他的英名却留在了广大观众的记忆中——这主要是因为早在铁路普及之前，他就开始广泛游历。因此，在爱丁堡(Edinburgh)，沃尔特·司各特爵士观看了杜克罗表演的《艾凡赫》(*Ivanhoe*)，根据司各特同名小说改编而成的十数个戏剧之一。司各特是一位多产的作家，他的其他许多作品都成为情节剧作家戏剧工厂戏剧生产的主题，由此产生了苏格兰题材情节剧这样一个流派，如早期C.E.沃尔克的《苏格兰巫师》(*The Warlock of the Glen*)，在1820年开业的萨里剧院演出了很长时间。不久以后，根据狄更斯的小说改编的戏剧也有很多，例如小说《雾都孤儿》(*Oliver Twist*)被改编成许多戏剧版本，仅1838年就有三个版本被搬上舞台，同年该小说连载完毕。

1827年，埃利斯顿重返萨里剧院，并将它变成航海情节剧的大本营，而且正是在这个剧院中上演了情节剧的杰作，杰罗尔德的《黑眼睛的苏珊》，自1829年首演，连续演出约四百夜——这即使是在剧院经理们刻意追求“长剧”的时代，也是史无前例的成功。这出戏给人的乐趣之一是，观众不需要过分认真——但杰罗尔德在1830年上演的《诺尔人的反叛》(*The Mutiny of the Nore*)中却极其严肃地揭露了鞭笞的罪恶。两年后，他又在特鲁里剧院上演的《租借日》中，向不公正的地主发起进攻。同时，奥林匹克剧院上演R.B.皮克(R.B.Peake)的戏剧《扫烟囱的男孩》(*The Climbing Boy*)，对残酷地盘剥扫烟囱的童工，提出义正辞严的谴责。在这激进的十年接近尾声时，G.D.皮特(G.D.Pitt)在《西蒙·李》(*Simon Lee*)中创造了具有同情心的偷猎者的典型，这个典型在整个19世纪一直都是反狩猎法的象征。



安德鲁·杜克罗（1793～1848），自1830年起接手旧阿斯特利圆形剧院的管理，一直到1841年毁于火灾。同一个世纪前的约翰·里奇一样，他将哑剧模仿天才与精明的生意意识有机地结合了起来，以弥补他作为文盲的缺陷。令人刮目相看的是，1831年，他上演了改编版的米尔纳(Milner)的情节剧《马兹帕》(*Mazeppa*)，统治舞台长达半个世纪之久——最终为美国女演员埃达·艾萨克斯·门肯(Adah Isaacs Menken)提供了一个骑在马背上的角色(有人认为，原剧中没有这样的角色)。他还在动作造型中增加了马术动作，图中所示是上帝的信使墨丘利(Mercury)的经典动作造型。

家庭情节剧后来成为主流，在克伯格剧院上演的威廉·蒙克里夫的《李尔的私人生活》(*The Lear of Private Life*)则是早期的一部家庭情节剧。剧中，带着私生子在森林的雪地里徘徊的女儿，发现了父亲，耻辱使她疯狂，但最后诱奸女儿的人将她娶回了家，其病不治而愈。1826年，阿德尔菲剧院将英国水手塞入家庭情节剧，让他将巴克斯通(Buckstone)的戏剧《工人卢克》(*Luke the Labourer*)中的一个家庭和被雇用的恶棍，从邪恶的乡绅手中拯救了出来。但是，卢克并非是一个完全没有争议的人物，他在贫困的绝望中挣扎，因而染上了酗酒的习惯。两年后，杰罗尔德的《一个醉汉的十五年人生》(*Fifteen Years of a Drunkard's Life*)是宣传戒酒的许多情节剧中的第一部。



安德鲁·杜克罗在法国，他继在阿斯特利剧院演出《孟塔吉司的狗》(1814)一剧中的哑童角色获得成功之后，便加盟欧洲大陆马戏团，开始了其职业演员生涯，后返回阿斯特利剧院，并开始排演马术戏，如阿默斯特(Amherst)的《滑铁卢之战》(*The Battle of Waterloo*)(1824)一剧中每一场都以步兵和骑兵的"大混战"告终。

尽管(而且正是因为)剧作家经济收入减少了，一些戏剧创作老手仍能创作出数百部戏剧，而且在一个演出季节就能够制造出十数部。在本书中，我们所讨论到的，仅仅是众多以各种令人眼花缭乱的形式被搬上舞台的"非法"戏剧中，为数不多的一小部分而已，其中许多都是原创或者是杂合的作品。因此，布鲁尔(Brewer)在1898年的《读者手册》(*Reader's Handbook*)中，将书中所列出的所有戏剧分成至少120种不同的类别，从波洛尼厄斯所理解的单纯"戏剧"(play)或者"田园悲喜剧"(pastoral tragic-comedy)，到"伟大的东方情节剧场景"(Great Eastern melodramatic spectacle)或者"航海轻喜歌剧"(nautical comic operetta)之类的混合剧种，更不用说令人迷惑的"严肃剧"和"神经质的悲剧"(spasmodic tragedy)了，可谓五花八门，不一而足。其中有一些戏剧的描述或者反映了作者心血来潮的怪念头，或者反映了维多利亚时代将科学秩序强加给非科学的混乱世界的一种冲动，而其种类之庞杂还表明当时普遍存在的认识上的混乱，这种混乱在19世纪30年代仍具有重要的法律意义。

在这些新出现的更具有区别特征的各种戏剧形式中，狂剧在普兰谢的精心呵护下，变成一种以双关、打油诗、时事影射等形式对人类温和的讽刺，而W.B.罗兹(W.B.Rhodes)早在1810年创作的《激烈的污言秽语》(*Bombastes Furioso*)就开创了滑稽讽刺剧这种新体裁戏剧之先河——这种体裁的戏剧已不再被看成是白金汉或者亨利·菲尔丁笔下的对某种戏剧样式或者自命不凡行为的讽刺，而是给人以严肃失之协调之语调，与刘易斯·卡罗尔(Lewis Carroll)或者爱德华·李尔(Edward Lear)彬彬有礼却废话连篇的传统非常接近。

然而，"burletta"(滑稽短剧)在上一世纪的意思是穿插着音乐的闹剧或者滑稽剧，而现在却变成一个意义混淆的包罗万象的标签，指任何在小剧院中合法演出的戏剧，获准演出类似戏剧的剧院则可以说拥有"滑稽剧演出许可"(burletta licence)。19世纪20年代期间，乔治·科尔曼获得代表宫务大臣发放戏剧表演许可证的权力，他郑重地规定，"独幕剧中插入歌曲"的数量不得超过"五至六首"，才可被称为滑稽短剧——其前提条件是，这些歌曲必须是"戏剧不可分割的一部分"，而且(着重号为科尔曼所加。——译注)"不得为了使其变成滑稽短剧，强行加入歌曲"。但是，早在1843年之前，戏剧中穿插的一些歌曲和相应比例的重点"传奇事件"，就被看成是剧中加入几乎任何数量对话的一种借口——据传闻，《奥塞罗》一剧中仅仅因为临时加入了"低音钢琴伴奏，音乐家每五分钟弹奏一个奏和音，但始终保持如此，以便完全不为人听到"，而变成滑稽短剧。维斯特里斯夫人在奥林匹克剧院的演出甚至更随意自由(详细描述见本书第151页)。

各种社会影响的合力，促进了"音乐厅"各种极端非法戏剧形式的产生。类似的男人出入的场所，如美登胡同(the Maiden Lane)的西德地下音乐厅(the Cider Cellars)和离斯特兰德大街不远的克尔地下音乐厅(the

出类拔萃的麦克里迪先生



基恩之后的时代见证了1837年维多利亚女王的登基，这是一个要求艺术家成熟老成的时代，是一个弥漫着正统味道的时代，而维多利亚长久的统治（尽管有些令人迷惑）很快便成为正统的同义词。因此，"出类拔萃的悲剧演员"麦克里迪也在竭尽全力使自己以及自己的职业像其朋友，小说家狄更斯和萨克雷（Thackeray）一样，为社会所接受。两位小说家恪守所有的行为规范和礼节，将痛不欲生的个人生活隐藏在公众面孔的背后。麦克里迪，正如其（那些未被善良的后人焚毁的）日记所披露，在个人私生活中也有类似的自虐倾向。无疑，他在戏剧中将自己尘封的能量适量地释放出来，这种能量使他能够将生活中压抑的暴力在舞台上表现出来——尽管他难以遏制自己的愤怒，给垄断者艾尔弗雷德·邦恩的一记重拳，使他付出了150英镑的代价，而且自尊方面的损失更大。

麦克里迪的表演风格，一如其为人，不可捉摸。他说话抑扬顿挫，审慎地使用素体诗的停顿，以避免肯布尔夸夸其谈的造作风格；而且，像西登斯一样，他使所扮演的角色服从于自己的戏路。但是，与西登斯不同的是，似乎他在寻求的是理智的核心，而非情感的核心。因此，他与肯布尔的共同之处在于，两人的举止风格都有些拘谨，即都没有喜剧才能。然而，他却能在扮演伟大的悲剧角色时，既能表现出其巨大的力量，同时也能激起人们的怜悯与同情。利·亨特称之为"个人柔情的表达"。的确，用这个短语来描述麦克里迪扮演的诺尔斯（Knowles）

Coal Hole)，现在也在自娱自乐的欢快歌曲演唱中插入了一些W.G.罗斯(W.G.Ross)之流的职业人士的表演，如罗斯表演的"山姆音乐厅"(Sam Hall)忧伤的曲子。它们吸引了一些放浪形骸或者低级趣味的职业看客，而更为传统的娱乐园则正在迅速变成资产阶级的专利——其中较为有名的最后一家类似的场所，克雷默恩娱乐园(the Cremorne)，于1831年开业。但是，其观众大都是经常参加酒馆音乐会的劳动阶层的成员，而这种形式的音乐会后来逐渐走出酒吧，在附近有自己舞台的"沙龙"里举行。到19世纪30年代，其中有一些沙龙可能是因为在这个词尚未有后来的含义之前，隐隐约约具有令人可敬的意味，所以已开始命名为"音乐厅"。

《戏剧法案》与《反骚乱法案》(The Riot Act)

随后，"音乐厅"迅速发展，而1843年通过的《剧院规范法案》(Theatre Regulation Act)废除了特许剧院

或者布尔沃－利顿(Bulwer–Lytton)作品的标题人物弗吉尼厄斯(Virginius)(1820)或者黎塞留(Richelieu)(1839)，是再贴切不过的了，但却不适合莎士比亚剧作中的人物。

然而，尤其是在其1837年至1843年管理特许剧院期间，麦克里迪通过整理和上演诗人莎士比亚的剧作来履行自己的职责。或许，最令人注目的是，他努力将自己演出的莎士比亚戏剧文本中的一些任意删减、添加之处，——予以订正，如恢复了《李尔王》中小丑这一角色。而查尔斯·马修斯和维斯特里斯夫人则在完整地重新表现《罗密欧与朱丽叶》和《爱的徒劳》两部剧的悲剧结局。他还在布景艺术家克拉克森·斯坦菲尔德(Clarkson Stanfield)的帮助下，努力制造更为逼真的布景效果，因此是对普兰谢服装应与现实生活逼真观点的补充。但是，麦克里迪晚年对自己的这一创举懊悔不已，因为他觉得其他人以他为榜样，将舞台装饰推向了极端，而且本末倒置"制造没有悲剧的壮丽"。

有些人从麦克里迪的身上发现了现代意义上第一位导演的影子：的确，他结束了长期流行的雇用演员演出"同一类型"角色的做法，偶尔要求主角客串一些配角角色。彩排期间，他敦促同台演出的演员要将戏剧内容表演出来，而不是仅仅背台词和设计位置与动作，对此他们的第一反应是，既感到有趣又表示怀疑，说明这在当时并非是惯常的做法。虽然他仍然对"野兽"似的同事嗤之以鼻，但是他出演的戏剧却是无私协作，配合的典范。相反，埃德蒙·基恩惟一关心的是，要保证观众的注意力一直集中在他自己身上〔关于这一点，我们可以从美国演员詹姆斯·哈克特(James Hackett)对基恩主演的《理查三世》的评注中清楚地看出来，他在剧中所做出的选择，表现出微妙或者有些直白的自我中心倾向〕。



左页图：1841年麦克里迪扮演的夏洛克。威廉·查尔斯·麦克里迪（1793～1973）极其不情愿地踏上了舞台生涯，一如他非常急切地要逃离舞台。1837年至1843年间，他先后经营科文特加登剧院和特鲁里剧院失利，之后宣告破产。右图：克拉克森·斯坦菲尔德1839年在麦克里迪经营科文特加登剧院期间，为《亨利五世》一剧创作的立体布景。具有讽刺意味的是，剧中的解说人坦言，剧院可能不适合表现"法国广袤的旷野"，而这幅布景则恰如其分地表现了阿让库尔战役之后战场的荒凉景象。哈尔亲王凯旋返回伦敦的场面，是该剧的另外一个布景。

对戏剧的垄断，因此更加速了音乐厅的发展。十年前，类似的法案在下议院获得通过，但是却被上议院否决。在此期间，新任宫务大臣卡宁汉勋爵(Lord Conyngham)对未得到特许的剧院寄予很大的同情，不仅仅扩大了他们戏剧演出的许可范围、鼓励他们建设新剧院，同时具有讽刺意味的是，责令特许剧院只能上演有口语对白的剧作。

根据新法案，特许剧院的垄断权彻底终止，宫务大臣的审查权得到确认和巩固，并且持续长达一个多世纪。但是，更为重要的是，根据法案条文规定，只要不在演出大厅里提供茶点，任何剧院都可以得到宫务大臣许可，上演话剧。假如剧院经理要求提供饮食，那么他只能获得音乐厅经营许可。关于这样做的后果，我们将在下一章中深入探讨。

19世纪40年代，英国经济陷入萧条，民生凋敝，此所谓"饥饿的40年代"。《戏剧法案》成为正式法律条文的前一年，经济危机达到高潮。受宪章运动的激励，工人揭竿而起，举行罢工、反失业、反饥饿(在职人员的

工资本已不足以维持生计，却仍在进一步降低)，但罢工受到残酷的镇压。1845年，爱尔兰发生饥荒——当时，英国对爱尔兰资源的依赖程度已到了无以复加的程度，一年歉收，如马铃薯歉收，都会使全国的人忍饥挨饿。随后，大批爱尔兰人迁徙，其中许多人逃离爱尔兰，去了美国——爱尔兰流亡者集居地之一是纽约的鲍厄里区(the Bowery)。

1849年，一直想隐退的麦克里迪开始了其美国演出之行，按照原计划，整个旅行以在纽约阿斯特·普莱斯剧院(the Astor Place Theatre)的演出告终。两年后，他感到经济上已无后顾之忧，便放弃了自己深恶痛绝的职业。其大西洋彼岸的强有力竞争对手埃德温·福雷斯特(Edwin Forrest)则在鲍厄里剧院确立了自己的地位。后来发生在阿斯特·普莱斯剧院里以及剧院外边的示威游行，都是投机分子福雷斯特唆使的——但是，他之所以能够煽动起如此强烈的激愤，是因为对集居在鲍厄里的爱尔兰人而言，麦克里迪是英国整个民族的代表，而正是英国人才迫使他们如此多的人背井离乡。

即便如此，人们并没有对麦克里迪实施实质性的伤害，对剧院的破坏也微乎其微。然而，根据最近出版的一部“权威性”的参考书所言，“除了少数激进分子之外，多数纽约人似乎对伍德哈尔市长(Mayor Woodhull)对参与骚乱者的强硬处置方式表示赞成”，而且该书似乎对其所描述的论断表示认可。结果，由于这种“强硬的处置方式”约二十名至三十名手无寸铁的“骚乱分子”被执法人员击毙。



W.G.罗斯（死于1876年）是在后来所谓音乐厅中成名的早期演员之一。他最初在家乡格拉斯哥的音乐会上小获成功，后来到南方旅行，来到了美登胡同的西德地下音乐厅，其名字作为严肃喜剧歌唱演员出现在节目单上。但是，其成名歌曲《山姆音乐厅》中根本没有喜剧性可言——歌曲反映了一名被判刑的杀人犯从新门奔赴泰伯恩刑场途中死不悔改的表现，其中有一句刻薄的叠句“你他妈的，该死”。尽管十年来，罗斯靠这首歌吸引了大批观众——甚至将他们吸引到了沃克斯霍尔花园（Vauxhall Gardens），但从此再也没有重复昔日的辉煌，而且继在秣市巴克斯通剧院尝试合法表演失败后，带着自己的戏班去了外省，从此默默无闻。

第十五章 回归正统戏剧 1843年至1871年

威廉·查尔斯·麦克里迪雄心勃勃，试图改造英国的剧院，使之像他本人一样更能为社会所接受，并因此深受欢迎。但是，由于任何所谓正统活动都需要付出艰苦的努力，获得已得到认可的社会上层的支持，因此上流社会不愿意为戏剧而付出。由于在当时的戏剧作品中道德的严肃性区别于自我利益，因此人们认为，基于低工资、长工时和高效生产线的经济被认为既对劳动者的心灵有好处，同时也使雇主的腰包更加膨胀，可谓一举两得。这一历史时期不仅见证了剥夺穷人传统节日运动的加速发展，而且见证了《圣经》赋予的惟一一个休息日的世俗娱乐的不断被侵蚀。1835年，以诱捕动物为乐的“运动”被禁止，这既是出于对动物的保护——但富人猎获的“猎物”却不在此列，也可能是由于当时有人认为，这些活动浪费了工人的时间。

音乐厅的兴起

因此，剧院和酒馆成为穷人可以消受得起的、为数不多的娱乐场所——而且两者都耗费了他们本来少得可怜的闲暇时间和更少得可怜的现金。因此，音乐厅成功地将两者的优点结合了起来，也就不足为怪了。当然，从酒馆到西德地下音乐厅，现场娱乐都是为饮酒助兴的一种方式，而在街头演出的人，或者称之为民谣“歌者”，最近在合唱俱乐部里，或者在无拘无束的音乐聚会(harmonic meeting)上很受欢迎。他们秉承了吟游诗人的传统(具体情形，见本书第142页关于亨利·梅休的插图及说明，他现在又有一个具有同情心的采访者)。但是，新通过的《戏剧法案》迫使各个沙龙做出选择：有些沙龙，如霍克斯顿的不列颠沙龙和伊斯灵顿的希腊沙龙，已经“走向合法化”；而另外一些则为了不失去饮酒执照，变成了音乐厅，开始了其缓慢而微妙的变化，食品和饮料的重要性日益降低，而娱乐的成分则越来越大。

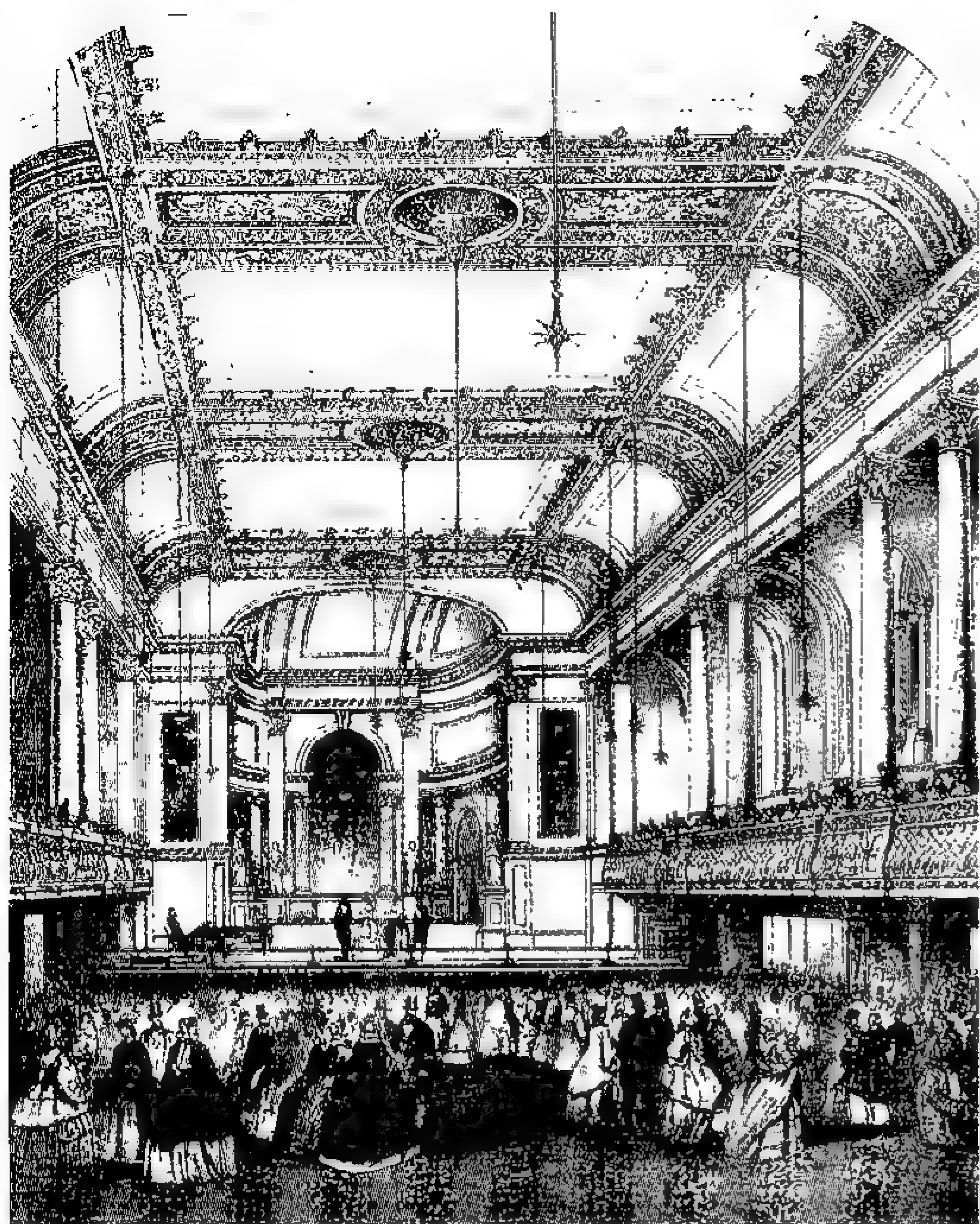
因此，萨瑟克大桥路葡萄乐厅“长房子”(long room)里的自娱自乐歌唱表演，逐渐为旁边专门音乐厅的正规娱乐节目所替代，这家音乐厅最初叫萨里音乐厅，后更名为温切斯特音乐厅。与位于玛丽勒本(Marylebone)的约克郡啤酒屋(the Yorkshire Stingo)之类的音乐厅不同，上述音乐厅与酒店的酒吧是分离的，因此对以家庭为单位的观众更有吸引力。因此，这家音乐厅1847年开业四年后，位于特鲁里街北首的莫卧尔沙龙(the Mogul saloon)也进行了改造，变成米德尔塞克斯音乐厅，但是老顾客仍亲切地称之为“老莫”(Old Mo)。



这是大众化的都铎时期的“宴会大厅”吗？查尔斯·莫顿1854年重建的坎特伯雷音乐厅，无论是从装潢，还是从社交场合的气氛来看，显然都很上档次，但是给人的感觉仍然是宏大的宴会厅，而非剧院。

所谓的“音乐厅之父”查尔斯·莫顿从早期类似的冒险活动中获益匪浅，于1848年接收兰贝斯的坎特伯雷兵站(the Canterbury Arms[①])之后，多次成功地在其接待室里举办“音乐聚会”，并于1852年在其旁边建起了独立的坎特伯雷音乐厅(the Canterbury Hall)。音乐厅可容纳观(听)众700人，但

①此处“arms”一词意思不明。——译者



1861年为查尔斯·莫顿建造的第一个牛津音乐厅，根据“牛津加罗泼舞”歌曲单封面图绘制。请注意，我们在本书第159页坎特伯雷音乐厅插图中所看到的餐桌，已为翩翩起舞的人群所取代，后不久又为剧院风格的座位所替代。牛津音乐厅共重建过三次，前两次是在1869年和1873年的大火之后，最后一次是在1893年。乔治·罗比(George Robey)和哈里·塔特两人均在这家音乐厅首次登上伦敦的戏剧舞台。但是，自1870年起，莫顿接手伊斯灵顿的爱乐音乐厅(the Philharmonic)的管理，后与皇宫音乐厅(the Palace)、阿尔哈姆布拉音乐厅和快乐音乐厅(the Gaiety)合并。1904年，莫顿去世。后来，C. B. 科克伦(C. B. Cochran)接管牛津音乐厅的管理事务，最终成为“正统”剧院，1926年为莱昂斯·科纳剧院(Lyons Corner House)所取代。

是由于它深受人们欢迎，莫顿两年后建起一个观众容量两倍于它的音乐厅——据伦敦许可证发放记录记载，在这一短暂的历史时期内，伦敦市内独立的音乐厅和从属于酒店的音乐厅，分别从4家和22家增加到7家和92家。而且莫顿还迈出了重要的一步，即单独收取入场费，而不是用购买饮料的“酒钱”来抵消这笔费用。

坎特伯雷音乐厅中不仅有通俗音乐节目，同时还有歌剧音乐节目。而且，为了招徕有教养的顾客，莫顿甚至还在音乐厅旁边开设了一个“漂亮的画廊”和阅览室。其他一些音乐厅则各显神通，开办了小型的自然历史博物馆，或者科学奇迹展览馆，其经营者的意图是激发人们对无痛苦教育的渴求。1851年举办的大展览会明确地证明，这种需求是存在的。这预示着博物馆黄金时代的到来。1854年，位于莱斯特广场上的阿尔哈姆布拉宫(the Alhambra)作为科学与艺术展览馆(the Panopticon of Science and Art)，率先进行了这方面的尝试，四年后被改造成可容纳3500人的音乐厅。

1861年，位于秣市北首的伦敦第一家展览馆开业，数周前莫顿新投资兴建的牛津音乐厅，在位于牛津街与图腾汉宫路(Tottenham Court Road)交界处的一个驿站旧址上落成，位置极其有利。此后十年间，卡姆登镇(Camden Town)的贝德福德音乐厅(the Bedford)和埃吉韦路(Edgware Road)上的大都会音乐厅(the Metropolitan)两家存在时间最长、最负盛名的音乐厅开始营业，而东区一些不见经传的音乐厅开始实行“隔日演出”制度，与廉价娱乐场所(如昔日集市露天剧院)提供的持续不断的演出，展开了竞争。尽管在一些规模较大的音乐厅里，楼座环绕演出大厅三面，给人以剧院的感觉，但是其舞台充其量不过是高出地板的台子；而且，如本书第159页插图所示，舞台下面的区域与其说是乐池，倒不如说更像宴会厅。但是，在牛津音乐厅，餐桌为舞池所取代(如上图所示)，之后又代之以数排座位，身后为一个架子，可放置食物和饮料。

从很多方面来看，这是音乐厅作为公共娱乐场所的鼎盛时期。1878年开始实行的严格的安全条例不仅使数以百计的小娱乐场所倒闭，而且导致了更奢华以营利为目的的音乐厅的建立，这些音乐厅完全以企业形式运作，为投资者赚取利润。因此，音乐厅面向劳动阶层的倾向性逐渐减弱，原来在音乐厅表演的演员大都出身卑微，他们以歌的形式表达了穷人的哀怨与理想以及他们与穷人休戚与共的情感。的确，对社会的批评与小团体主义和妄自尊大的情感与滑稽可笑的嫉妒交织在一起，形成一种复杂的平衡，这是音乐厅最具特色之处——这一平衡，在注重“人物”刻画而非社会评论的喜剧演员开始赢得相同或者更高地位很久以后，仍为歌唱演员所继承和发扬。

19世纪50年代末，音乐厅在伯明翰(Birmingham)、布莱克本(Blackburn)、曼彻斯特和设菲尔德(Sheffield)开始发展起来，不久便发展到了普利茅斯和阿伯丁(Aberdeen)。1865年在利兹开业的桑顿综合剧场(Thornton's Varieties)存在的时间比上述各地的音乐厅都要长，而且它作为都市综合剧场(the City Varieties)，直到今日，

仍然是《昨日美好时光》(*The Good Old Days*)电视节目拍摄模拟怀旧音乐厅的现场。但是，就外省的“合法”戏剧活动而言，这是一个喜忧参半的时期。1827年出版的一本书中描述了41个地方戏班，其中大部分仍然在进行“巡回演出”，还有8个戏班也多多少少在进行巡回演出。但是，许多演出团体已经在承受战后经济萧条的影响。1843年的《戏剧法案》，将剧团从旧的地方许可规定的60天演出期的限制下解脱出来后，许多剧团的经理选择在大城市中永久驻扎下来，从而使小镇上的剧院要么荒废，要么多年空置。而且，在新教大本营，循道宗信徒坚决反对去剧院看戏。

戏剧与铁路的兴起

19世纪50年代，铁路运输事业发展迅速，铁路运输网四通八达，覆盖范围远比今天要大，全国多数地方都通上了火车。人们可以轻松、便宜地到处旅行。除了其他一些方面外，时间标准化已成为当务之急。这样，许多世纪以来，一直靠中午的太阳校时的乡村教堂的钟，现在以格林威治子午线为准来校对时间。但是，假如铁路的兴起使这种变革成为必要的话，那么电报则是促进这一变革的一种完全不同的发明：自1852年起，格林威治皇家天文台用它将时间信号沿铁路线发送到全国各地。大众信息传播的时代，随着运输事业的发展、人口流动的增加，已经到来了。

18世纪90年代期间，许多地方戏班经常从伦敦引进主要演员，由他们来出演其最擅长的角色，而当地草草搭起的戏班成员则出演配角。而如今，伦敦的经纪人可以将整个戏班(有时多达三个戏班)派出去，将在西区演出获得成功的戏剧经改编，在各地巡回上演，后来则预先尝试演出一些新剧作。这一新动向先是削弱了在固定剧场轮演保留剧目的老牌外省专业剧团的地位，后来将它们全部击垮。而正是由于这个原因，大都市的剧团开始衰败。

因此，那些以某个剧院为大本营组织严密的演出团体，为那些为了上演某一戏剧临时拼凑起来的由一两位当红明星领衔的班子所替代。前者历史悠久，可追溯到莎士比亚时代，戏班里每个演员都有一系列“固定”的角色，而且随着固定剧目的增加，类似角色也随之增多。当然，尽管很难实现，人们仍希望能够维持长期轮演制。因此，下面我们将要提到的几位作者为数极少的戏剧作品颇值得注意：1860年，戴恩·鲍西考尔特的戏剧《少女鲍恩》(*The Colleen Bawn*)共上演了165场；1862年，汤姆·泰勒(Tom Taylor)的戏剧《我们的美国表兄弟》(*Our American Cousin*)在秣市剧院演出314场；1867年和1869年，汤姆·罗伯逊(Tom Robertson)的戏剧《特权阶级》(*Caste*)在威尔士亲王剧院上演了350场，1875年至1879年，H.J.拜伦(H.J.Byron)的戏剧《我们的男孩》(*Our Boys*)打破所有纪录，在歌舞剧院(the Vaudeville)



1871年，在查灵克罗斯(Charing Cross)火车站里，观看哑剧表演归来的人群如潮。M.L.J.罗尔斯顿(J.M.L.Ralston)的版画中有如下文字说明：“夜晚11：30对这样的小家伙来说太晚了，不能在城里闲逛。对那些居住在西德纳姆(Sydenham)或者布莱克希思(Blackheath)、指望着能在午夜赶上末班火车返回的人来说……赶上一辆公共马车，同一帮疲惫不堪或者兴致盎然的儿童一起马上赶到查灵克罗斯火车站，是一件令人焦躁的事情。”

演出了1362场。

这种状况鼓励那些地位稳固的演员创造出一些更成熟、更耐看的人物角色，因为他们现在只扮演和排练特定的角色，而不是粗略地熟悉某一“固定”系列中的所有角色。而且，正如舞台监督能够花费更多的时间来进行演出的准备工作，布景画家将更多精力集中到布景上，而舞台技师则在计划铺张的舞台效果——其费用需要长时间才能得到补偿。在过去固定剧目体制下，学徒演员在同一个演出季节，需要演出各种各样的一般角色，以此方式来获得初步表演经验，而现在则可能大大简化，在令人大脑麻木的连续演出期间，在同一出戏中擎着同一支矛，然后可能随戏班踏上巡回的旅途。他们从事这样的工作，不能获得充分的戏剧演出经验，加上巡回演出带来的生存压力，事情就更复杂化了：尽管人们认为应该加强戏剧表演职业的培训与戏剧演出的组织，但是两者都需要数十年时间的奔走呼吁才能完成。

铁路的兴旺，使外省观众观看伦敦剧团的巡回表演成为现实，同时铁路的发展促使郊区不断扩大，但由于交通便利，大批的观众涌入西区看戏(1855年，以马为动力的公交车开始在较短的路线上运营)。而且，由于“体面的”观众被从更远的地方吸引过来，伦敦繁华区中那些以吸引时髦观众为目标的剧院，可能不仅忽略了那些贫穷的潜在观众，而且可能人为地为他们设置了门槛。他们大批地集聚在附近的贫民窟里，那些廉价的娱乐场所或者音乐厅现在为他们提供的是廉价而且往往是更合乎其趣味的娱乐节目。

回归高雅

在追求上层社会认可的过程中，西区的戏剧由于得到年轻的维多利亚女王的庇护，备受鼓舞。在公众印象中，维多利亚女王是一位脸上总是带着哀容，神情严肃、端庄稳重的君主，但是在现实生活中，她却非常可爱。少女时代，她冒着身败名裂的危险，到奥林匹克剧院去观看维斯特里斯夫人和马修斯的演出，后来又跟随他们到了科文特加登剧院。19世纪40年代期间，由于圣詹姆斯剧院距白金汉宫仅一臂之遥，从而为她去剧院观看所谓“高雅”法国戏剧创造了条件。然而，1848年欧洲大陆上爆发的革命在英国引发了反外国戏剧和外国剧团的游行示威。同年查尔斯·基恩被任命为“温莎宫戏剧事务”监事，事实上他仅仅是将伦敦剧院上演的戏剧(根据以往的传统)移植到了皇家圣诞度假地，使之更适合皇宫的气氛而已。

但是，西区剧院里的演出现在越来越容易引起皇家的关注，因此1859年，当时的一位评论家J.W.科尔(J.W.Cole)显然惊奇地指出，观众(在整个演出期间)“大部分时间是坐在那里默默地欣赏表演”——这是一种令人肃然起敬的反应，可能是由于演出期间照明装置降低、舞台与观众距离缩短等因素造成的，但是维多利亚理智时代训练成的拘谨细腻的行为风格，也可能与此有一定关系。

在那个家庭生活越来越不可侵犯的时代，剧院的管理也越来越人性化，为观众提供可与家庭相媲美的舒适与安逸。因此，豪华的正厅前排座位在继续侵占已经缩小了的正厅后座，而且值得注意的是，1855年，玛丽·威尔顿(Marie Wilton)在威尔士亲王剧院的正厅前座铺设了地毯。至本章所探讨的历史时期结束时，第一层楼后座开始



维多利亚女王在自己的日记中绘制的鲍西考尔特戏剧《科西嘉兄弟》(*The Corsican Brothers*)决斗一场的素描。1852年2月，《科西嘉兄弟》在威尔士亲王剧院首演后，女王曾五次亲临剧院观看。她写道，在这出戏中，路易斯(查尔斯·基恩饰)倒在胜利者(阿尔弗雷德·威根)的脚下死去，戏剧“场景设计精美，情节感人。整出戏用蓝色光照明，用绢纱遮掩，制造出非现实的效果，给人以深刻的毛骨悚然的印象。我们两人以及所有的观众，都对整个演出称美不已，并为之动容。基恩陪同我们下楼时，我告诉了他一切”。

缩小，让位于“礼服座”。这个术语表达出了在这种场合下的全部意义，显然具有衣衫不整者不得入内的含义。

与音乐厅和社区剧院里的观众不同，西区剧院的新一类观众并不渴求或者需要整晚的娱乐节目。他们将去剧院看戏看成是一种社交活动的类型，其中至少应包括大约6点开始的晚餐，戏剧演出时间因此推迟到8点。在威尔士亲王剧院，玛丽·威尔顿和斯夸尔·班克罗弗特(Squire Bancroft)率先取消长期以来一直存在的拉幕员，将每晚上演的戏剧限定为一出戏。有人认为，这种做法之所以受到青睐，与其说是出于艺术完整性(甚或经济)的考虑，倒不如说是为了照顾更“高雅”的趣味。

随后，到本章所涵盖的时期结束之时，午后的日场演出悄然登场，以满足特别是上层有教养的贵夫人的需求。她们一向悠闲，但是以前从无白天看戏的信心或者爱好。排演新戏的经济风险越来越大，这也意味着许多急于成名的默默无闻的剧作家，非常愿意充分利用这一创新，租用剧院在白天上演自己脑力劳动的成果。当时因为没有适用的版权法，所以人们强烈要求，假如重新上演旧戏的话，应该予以恰当的鸣谢。关于这一点，我们讨论塞缪尔·弗尔普斯和查尔斯·基恩表演的莎士比亚戏剧时，将进一步探讨。他们有双重优势，一是莎士比亚的戏剧本身票房价值不菲，二是剧作家早已作古。然而，那些最终被搬上时尚舞台的新戏，却往往大都出自那些已经功成名就的日益缩小的圈子内作家之手。

西区剧院的保留剧目逐渐地向“高雅”靠拢，但是在很多方面限制了新一种类型观众的趣味。因此，普兰谢和布尔沃-利顿仍在沿着自己的戏路发展。前者追求的是奢靡铺张，而后者追求的则是更传统形式的喜剧和浪漫剧。相反，具有更激进倾向的多产作家道格拉斯·杰罗尔德，则在1841年和1846年参与《笨拙》(*Punch*)和《每日新闻》(*Daily News*)的创刊之后(后者创刊初期，狄更斯任编辑)完全放弃了戏剧，转而从事新闻工作。其在两家杂志上发表的文章表明，他对被社会抛弃的人的同情，可能在具有不同倾向性的戏剧中，引导他沿着菲尔丁戏剧讽刺的传统路子走下去。尽管他(1857)去世时仍是一位社会改革的狂热鼓吹者，但是与以前的同事萨克雷一样，变得越来越玩世不恭，认为实现社会改革的可能性非常渺茫。

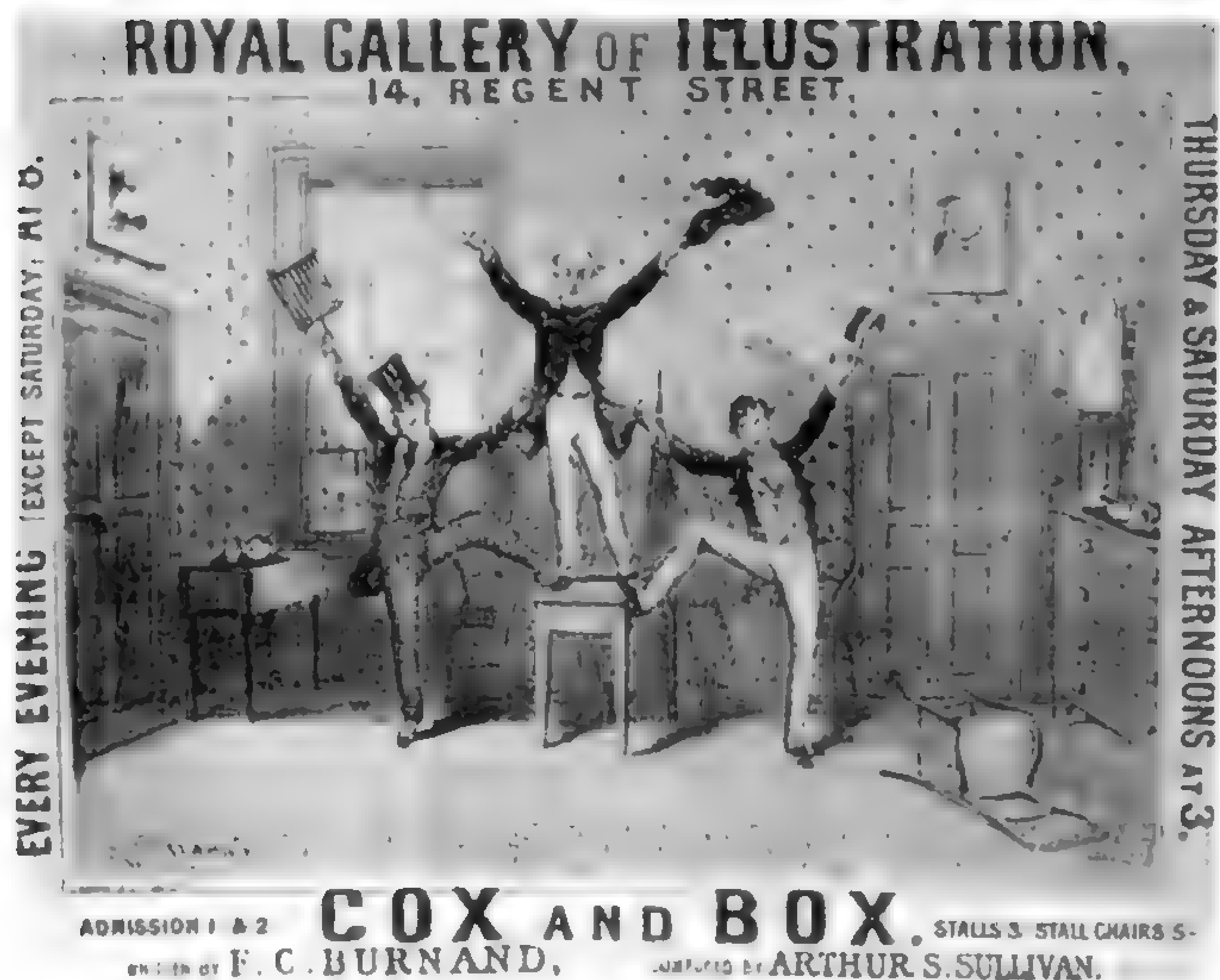
戴恩·鲍西考尔特与汤姆·泰勒

务实和对政治近乎麻木不仁的戴恩·鲍西考尔特，毫不奇怪，靠取悦多数、得罪少数，获得更大的成功。其《伦敦保险公司》获得巨大成功，使他作为剧作家一举成名，继而成为演员兼舞台监督，创造并成功地扮演了自己可爱的爱尔兰无赖形象，达到了事业的顶峰。在漫长的戏剧生涯中，他数度倾家荡产，结过三次婚，其尖刻辛辣的天性，常常和他似乎也是与生俱来的职业精神产生矛盾。

鲍西考尔特早年得到过查尔斯·马修斯的鼓励，获益匪浅——尤其是跟他学会了轻松自然、彬彬有礼的举止，这给他的戏剧对白和情景以现代的风格，而在其他方面他则受到传统和怀旧情绪的深刻影响。他有意逃避当时严酷的社会现实(尤其是祖国爱尔兰的社会现实)，从而使他备受观众欢迎——正如他在巴黎度过的有益的岁月一样，当时，戏剧家常常从英吉利海峡对岸的街道娱乐节目中得到丰厚的精神食粮。事实上，1850年，鲍西考尔特成为查尔斯·基恩在公主剧院的“驻团”剧作家，期间他明智而



戴恩·鲍西考尔特(1820～1890)扮演的个性鲜明、栩栩如生的康恩——他自己的戏剧《肖兰》的主人公。1874年，《肖兰》在纽约第一次公演，鲍西考尔特在其中扮演康恩这个角色，后来在英国特鲁里剧院以及全世界各地演出，直到1888年。当然，图中所描绘的造型是为摄影特意摆出来的。由于当时摄影技术落后，需要长时间曝光，当时剧照中的人物都动作造作、眼神迷离。



约翰·麦迪逊·莫顿(John Maddison Morton)的闹剧《同居一室》(*Box and Cox*)(1847)上演时非常受欢迎，因此20年后，它以音乐剧的形式获得新生，其标题(如同其人物)也被改变。该剧由《笨拙》杂志撰稿人F.C.伯南德(F.C.Burnand)作词，年轻的阿瑟·沙利文(Arthur Sullivan)作曲，后者是第一次踏入轻喜剧领域。1867年5月，同样在阿戴尔菲剧院，观众首次观看了业余演员的演出。《笨拙》杂志的竞争对手《乐趣》(*Fun*)的评论家、W.S.吉尔伯特(W.S.Gilbert)评论说，他未来的合作者的音乐"在许多地方，都太高雅，与荒诞不经的情节不般配"。海报是为在"皇家展示馆"(Royal Gallery of Illustration)演出的专业团体设计的。这是一个存在时间短暂、为独角小型娱乐节目设计的演出场所，目的是要吸引那些仍然认为去剧院看戏有失体面的家庭。

审慎地在戏剧创作中运用了他在巴黎零零星星学习到的东西，为他两年后《科西嘉兄弟》的成功奠定了基础(如本书第162页中的插图所示，就连维多利亚女王这样地位高贵的观众都为他作了素描)。

但是，与基恩的联合持续时间短暂——因为鲍西考尔特爱上了基恩年轻的受保护人阿格尼丝·罗伯逊(Agnes Robertson)，并双双私奔，作为权宜之计，开始了在美国的流亡生活。期间，阿格尼丝熟练地掌握了惹人爱怜角色的扮演，常常与丈夫联袂演出。在鲍西考尔特这个时期的戏剧中，与人合作创作的情节剧《纽约的穷人》(1857)独树一帜，其栩栩如生的烟火运用，为戏剧现实主义规定了新的标准，而在《混血儿》，又名《路易斯安那州的生活》(*The Octoroon*; or, *Life in Louisiana*)(1859)之中，他则在奴隶制问题上谨小慎微，态度模棱两可——他与北方支持废除奴隶制的观众一起摇头，而内心却对南方过着寄生生活但风格独特的贵族绅士，满怀憧憬。

1860年，鲍西考尔特的戏剧《少女鲍恩》公演，大获成功，其第一次美国流亡生活达到登峰造极之境。这是一部结构严谨、情节紧凑的剧作，剧中将维多利亚时代对自我克制的体验与戏剧舞台的爱尔兰特性和凯尔特人的想入非非，有机地糅合了起来。是年，鲍西考尔特抵制不住金钱的诱惑，返回伦敦，在阿戴尔菲剧院为经验丰富的演员兼经理人本杰明·韦伯斯特演出了上述戏剧，为此他提出了一个利润分享计划，获得了一万英镑的收入。尽管这出戏很受欢迎，但是上述数字仍然令人匪夷所思，因为直到1870年，许多剧作者写一部戏只能得到两三英镑的微薄酬金。正是由于鲍西考尔特的这一先例，版税制度逐渐确立，作者可得到演出毛收入的百分之十。《少女鲍恩》还有一点格外值得注意，那就是，它是第一部同时由两个戏班排演并巡回演出的戏剧。

之后，鲍西考尔特加强了与韦伯斯特积极的合作伙伴关系，屈服于广大观众的要求，给《混血儿》加上了一个幸福的结局。但是后来为了使阿斯特利剧院合法化而倾家荡产，又因考虑不周的通奸事件搞得满城风雨。1864年，他创作了《阿拉-纳-波格(*Arrah-na-Pogue*)》，一部民族主义情绪与爱尔兰无赖行为的杂烩剧，企图再创《少女鲍恩》的辉煌。但是，给他再次带来好运的是他投机取巧，根据《纽约的穷人》改编而成的《利物浦的穷人》(*The Poor of Liverpool*)(他后来开始着手"按照每一个城市进行本土化")。之后十年平庸的创作生涯以他重返纽约和最后一部伟大的爱尔兰题材戏剧《肖兰》(1874)的成功而告终。鲍西考尔特在剧中扮演康恩这个角色，醉意朦胧但善良慈祥的爱尔兰巡回传教士(见163页插图)。这个人物既包含了同时也超越了情节剧"喜剧人物"类型。

鲍西考尔特共创作和参与创作戏剧约二百部，直到1890年去世，一直在笔耕不辍。他早年开始学习戏剧艺术，戏剧创作灵活自如，既能拓展又能控制自己的戏剧才华，以适应不同观众的趣味。另外一位更具有典型性的作家是汤姆·泰勒，其戏剧生涯恰好与本章内容所涵盖的历史时期重合。他既是剧作家，一生创作了大约七

十部戏剧，同时还是一位英语教授兼《笨拙》杂志的编辑。泰勒擅长各种体裁的戏剧创作，其中包括讽刺剧、哑剧、狂剧和正统的情节剧。他为了给自己赢得一个“严肃的”名声，尝试创作历史主题的戏剧，其中有些作品是不合时宜地用素体诗创作的。但是，事与愿违，这些剧作反而比喜剧作品更明显地暴露了其平庸的对话创造才能。

今天，人们之所以能够记起泰勒，是因为他与小说家查尔斯·里德(Charles Reade)合作创作的一些作品。其中《面具与真实嘴脸》(*Masks and Faces*)(1852)是对佩格·沃芬顿和基蒂·克莱芙所处时代行为举止的美化和对那个时代道德的净化的时代之作；《静水深流》(*Still Waters Run Deep*)(1855 年)是一部“情节构思巧妙但人物思想肤浅的”的家庭剧；《我们的美国表兄弟》(1858)，主人翁则是 E.A.萨森(E.A.Sothern)创造的戏剧角色邓里尔利勋爵(该剧在美国上演期间，亚伯拉罕·林肯遇刺)；《获得假释许可之人》(*The Ticket-of-Leave Man*)(1863)是以社会良知为主题的彻头彻尾的情节剧，剧中人物霍克肖乃是舞台侦探之先驱。

现在，“古装戏”(costume drama)开始了长期的大行其道的历史，泰勒是早期的倡导者。1850 年，他为斯特兰德剧院将奥利弗·哥尔德斯密斯的小说《威克菲尔德的牧师》(*The Vicar of Wakefield*)改编为戏剧，是此类体裁戏剧的典型——即在再现纯粹印象似的“历史时代”感的同时，改变了原作的文学类型以及其中的一些社会假设。像其他畅销小说家的作品一样，狄更斯的小说继续被改编为戏剧，搬上舞台。因此，1852 年，哈丽雅特·比彻·斯托(Harriet Beecher Stowe)的小说《汤姆叔叔的小屋》(*Uncle Tom's Cabin*)刚一出版，就出现了至少九个舞台版本。而多产的约翰·奥克森福德(John Oxenford)1866 年为萨里剧院改编的亨利·伍德夫人催人泪下的畅销小说《伊斯特·林恩》(*East Lynne*)，则仅仅是他 19 世纪末搬上舞台的 14 部戏剧之一。

霍克斯顿不列颠剧院 1855 年 1 月 29 日那个周的戏单，广告中宣传的是一部以埃及为主题的“光彩夺目的”哑剧。正如戏单中提到了“水晶宫之梦”，从而证实了具有异国情调的地理位置是四年前大博览会(Great Exhibition)遗留的影响。即使如此，剧中仍有一场传统的变脸戏，主角为小丑、潘特路恩(Pantaloon[(1)])、哈乐根和科伦芭茵(Columbine[(2)])，由西莱斯特·斯蒂芬(Celeste Stephan)扮演，其名字在戏单上方(请注意，第七场的“版式”也发生了“变化)。整个演出洋溢着融洽和谐的气氛，观众都是居住在附近的街坊邻居。戏单中向孩子们许诺，在演出达到高潮时，将推出一棵有1000根蜡烛的圣诞树。但接下来则是单人口述节目和严肃的说教戏，最后为死囚牢房。

H.J.拜伦也是一位非常多产的剧作家，他的专长是狂剧，比经验丰富的普兰谢更倚重皮色紧身衣来招徕观众；而玛丽·威尔顿则在《女佣与喜鹊》(*The Maid and the Magpie*[①])(1858)中，通过女扮男装角色令人目瞪口呆的变性表演，征服了多数男观众。但是，拜伦还将巴顿斯这个人物加入《灰姑娘》(*Cinderella*)(1860)中，而将其他一些作品改编后融入圣诞哑剧中，其中包括《阿里巴巴》(*Ali Baba*)、《鲁滨逊漂流记》(*Robinson Crusoe*)、《惠廷顿和他的猫》(*Whittington and His Cat*)以及《美女与野兽》(*Beauty and the Beast*)——虽然大都是哈乐根式的人物，但是在通常情况下，迄今仍具有生命力。他为了引起同时代人对讽刺剧的关注，对情节剧的过头之处还进行了鞭挞。无疑，其成功是建立在温和的蔑视之上的，因为那时受到过较多教育的人已开始对情节剧的花样抱以轻蔑的态度。

① “maid”一词在此处的意思也可能是“少女”。——译注

(1)现代哑剧中供丑角取笑的傻瓜角色。——译注

(2)也是哑剧或喜剧中的丑角，哈乐根的情人。——译注

闹剧繁荣的岁月

令人啼笑皆非的是，许多非主流戏剧形式仍然过多地依赖音乐和壮观场景——尽管根据《戏剧法案》，这样做从法律上讲已没有必要。但是，取消对纯粹以语言为媒介的戏剧的限制的一个显而易见的结果是，维多利亚风格的闹剧现在已进入繁荣期。它之所以还没有马上盛行起来，惟一的障碍是，它要求演员用高度精辟、机警的言辞，来对人和事进行讽刺鞭挞。在维多利亚时代，笑话并非一蹴而就，而是经过反复锤炼琢磨而成的。

然而，在查尔斯·塞尔比(Charles Selby)、马克·莱蒙(Mark Lemon)、J.S.科因(J.S.Coyne)、威廉·布拉夫(William Brough)等维多利亚中期许多名不见经传的闹剧作家的优秀作品中，仍可发现一种令人愉悦的清新感：这不仅仅是因为他们具有创造性、没有矫揉造作，而且因为他们说的是普通人甚至是劳动阶层的事儿，面对的也是普通的甚至是日常的问题，只是由于命运或偶然巧合，变成了逻辑混乱和个人管理危机的噩梦。

然而，在18世纪和19世纪初，闹剧像喜剧一样往往以婚姻为高潮，而至维多利亚时代，婚姻则常常是是非滋生之地。法国闹剧作家，如拉比什(Labiche)以及后来的费多(Feydeau)，从事创作的出发点是假设，婚外情是再自然不过的事情，无需藏着掖着；而英国的闹剧作家则喜欢将婚姻幸福的终结，归因于某种天真的对性的误解，或者归因于无同情心的第三者——《我妻子的母亲》(*My Wife's Mother*)，可能是查尔斯·马修斯1833年将关于岳母的笑话扩写成的一出闹剧，其标题正揭示了其内涵。因此，家庭和谐，更不用说男性的尊严了，得以恢复正常。

此类闹剧可能危及正常的性爱，但从来都没有引起最终的混乱。如果当真的话，这些闹剧似乎往好处说未免过于简单化，而往坏处说则是剧作家道德观中存在的彻头彻尾的虚伪。相反，那些以危害经济和社会稳定的事件为题材的闹剧，则动辄违反禁忌——至少与当今的一般情景喜剧一样无所顾忌，后者满足了人们对在熟悉的环境中探险(虽有一定的危险性，但最终并无大伤害)的渴望。约翰·麦迪逊·莫顿的《同居一室》(1847)是此类闹剧的典型，也是维多利亚中期大量剧作中脱颖而出的为数不多的剧作之一。

正如评论家迈克尔·布思指出的，这种闹剧在一定程度上需要观众的配合与参与，否则就不那么时尚了。因此，一些演员兼剧作家，如马修斯和J.B.巴克斯通在创造适合于自己才能的戏剧形式时，常加入长篇评论，甚至穿插一些独白，以便能够像伊丽莎白时代的小丑一样从台口对面直接与观众聊天。因此，约翰·麦迪逊·莫顿在《格雷姆肖、拜格肖与布莱德肖》(*Grimshaw, Bagshaw, and Bradshaw*)(1851)中，为巴克斯通写了两页长的喜剧独白，而马修斯则在《利特尔·托德金斯》(*Little Toddlekins*)(1852)中，为自己写下了三页独白，现在我们读起来感觉简直就是为独角喜剧演员写的脚本。与此同时，为家庭票友写的喜剧独白方面的书，也迅速增多。

闹剧的另外一大优点是，短小精悍，可以两台或者三台节目一起演出。因此，在斯特兰德剧院，根据W.G.斯旺伯勒(W.G.Swanborough)19世纪50年代定下的成功配方，夜场闹剧一般与短喜剧搭配上演，其中拜伦的一部讽刺剧就是在演出结束前上演的。其他剧院也有各自的拿手节目。例如，阿戴尔菲剧院在本杰明·韦伯斯特的长期管理期间，以上演情节剧而闻名，同时他还能够像法国戏剧家欧仁·斯克里布(Eugène Scribe)一样，兼容并蓄，吸收“情节构思巧妙但人物思想肤浅”的戏剧之所长，并为己所用。在马路对面的吕刻昂剧院，普兰谢在1847年至1854年马修斯和维斯特里斯最后一次共同执掌剧院管理期间，与两人再度合作。而自1863年至1867年间，同是在吕刻昂剧院，英国和法国演员查尔斯·费克特(Charles Fechter)成功地将浪漫剧融入自己的戏剧，为己所有。

街道剧场

关于近郊的街道剧场，当时没有任何评论可资借鉴。但是，T. W. 厄尔(T. W. Erle)1880年私人出版的

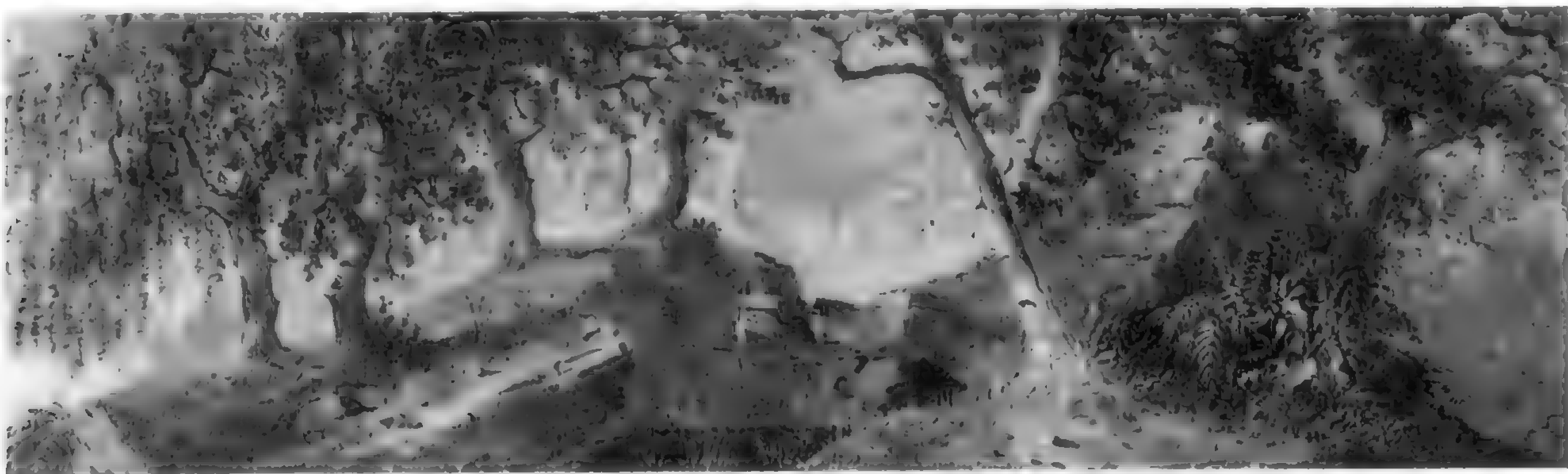
珍贵资料汇编《一位戏剧布景画家的书信集》(*Letters from a Theatrical Scene-Painter*)，对我们粗略地了解诸如怀特查普尔区的皇家埃芬厄姆剧院(the Royal Effingham)和帕维林剧院、霍克斯顿的玛里尔布恩剧院和不列颠剧院、泰晤士河南岸的维多利亚剧院和萨里剧院以及城市路附近的希腊剧院之类的剧院20年前(即大约1860)的情况，提供了丰富的线索。厄尔提出，这些剧院多数在继续依靠情节剧生存下去，所有剧院都用已过时的现成布景来装饰舞台，道具极其贫乏，效果也非常原始；不管西区剧院的戏剧样式、演出风格和舞台技术发生了何种变化，这些剧院依然如故。

然而，对在这一历史阶段(以及之后很长时间)由莱恩一家管理的不列颠剧院保留剧目的最新研究表明，这家剧院不仅舞台技术高度娴熟，而且观众非常热心，人数众多，几乎足以保证12周的圣诞哑剧演出(如本书第165页中戏单上所做的诱人宣传)。布里特剧院在当地有自己的明星，即剧院经理的妻子萨拉·莱恩(Sarah Lane)。剧院的剧作者为她量身创造了性情古怪的喜剧角色。1863年至1874年间，这家剧院共上演过大约六十部新戏，其中约一半是由长期服务于这个剧院的雇佣文人科林·黑兹尔伍德(Colin Hazlewood)写的——应该承认，其中许多都是根据旧戏或者畅销小说改编而成的，只有《奥德利夫人的秘密》(*Lady Audley's Secret*)一剧鹤立鸡群，广受欢迎。

确实，正如厄尔指出的，除圣诞节日期间之外(其他时间偶尔上演过讽刺剧)，情节剧是此类剧院的日常节目；的确，1847年，乔治·迪布丁·皮特的犯罪情节剧原型《斯威尼·托德》(*Sweeney Todd*)，正是在布里特剧院首次公演的。1858年剧院重建后，技术含量大大提高，似乎没有任何一家剧院可与之媲美；1863年，剧院率先使用了戏剧史上有名的“佩珀之鬼”(Pepper's Ghost)舞台效果，而火山喷发、轮船触礁、天使空中飞行等布景都是这家剧院的特色。伴随着舞台装饰中异国情调布景的不断增多，关于东区生活的戏剧也发展了起来，这些戏剧强调贫富之间的差别，着重刻画了贫穷对美德的压力。黑兹尔伍德的剧作《伦敦女工》(*The Work Girls of London*)与奥德利夫人接踵而至，为当时最受欢迎的戏剧之一。

莎士比亚戏剧中的“考古”准确性

莎士比亚的剧作在布里特剧院的保留剧目中无足轻重，而且尽管许多新近获得合法地位的剧院试图将莎士比亚全集中人们喜闻乐见的一些剧目搬上舞台，但是成功者寥寥无几。最令人出乎意料的例外是伊斯灵顿的萨



查尔斯·基恩1856年在公主剧院演出的《仲夏夜之梦》树林立体布景，设计者托马斯·格里夫(Thomas Grieve)。“立体布景”由两张油画组成，前后排列，可以来回移动，给观众以三维立体场景变换的印象。基恩还在演出中采用了亚马逊士兵的芭蕾舞和由精灵举起花篮组成的弓形林阴道。而在其他一些戏剧的表演中，对一些表面细节或者地形准确性的重视，亦毫不逊色。前者的典型例子是《冬天的故事》(*A Winter's Tale*)中王宫内部装饰与设置，后者则是威廉·泰尔宾(William Telbin)为《威尼斯商人》设计的实用的桥和在运河上行进的船只。

威尔士亲王剧院里的锅碗瓢盆现实主义

斯夸尔·班克罗弗特和玛丽·威尔顿（两人1867年结为伉俪）在威尔士亲王剧院"驻院剧作家"汤姆·罗伯逊的大力帮助下，终于清醒地认识到，一个剧院若要吸引住时尚的观众，就必须为有志向抱负者或者徘徊彷徨者提供行为榜样，为有自信者提供行为的镜子。他们还像王政复辟时期的戴夫南特和基利格鲁一样清楚地认识到，维多利亚时代上层社会的行为正在向符号化方向发展，变得越来越造作，"表演"不仅在一定程度上可以反映它，而且可以对它加以调节。无论不同时代观众的道德价值观和社会来源多么不相同，两者貌似真实的自信却是相似的。尽管维多利亚时代的观众，或许在内心里感觉不如王政复辟时期的观众有安全感，但他们同样在寻求向上爬的机会，在寻找有助于他们达到目的的礼节规范。



在威尔士亲王剧院上演的汤姆·罗伯逊的戏剧《特权阶级》(1867)中，斯夸尔·班克罗弗特扮演傲然视物的船长霍特瑞(Hawtree)，乔治·霍尼(George Honey)(右)扮演"可爱的无赖"。这是罗伯逊的代表作，作者在剧中创造了一系列性格各异的人物，他们至少都对各自的行为准则有所突破。然而，明晰的情节线索、明显口语化的对白和许多简单但吸引人的喜剧成分自然会使我们得出结论："《特权阶级》如果没有走向一个极端的话，还是很不错的一出戏。"

因此，由于中产阶级开始重新占领剧院，他们愿意资助那些有助于他们获得或者观察他们所谓社会上层的行为举止的戏剧。说实话，假如汤姆·罗伯逊之类的作家事实上并不比其观众社会地位更高一些的话，起码在他们的想像中要比观众地位高。罗伯逊的戏剧生涯发展不仅缓慢，而且曲折崎岖：甚至他1864年的第一部成功之作《大卫·加里克》，无论他所提供的标题角色的表演部分多么出色，也仅仅是由古装戏派生出来的。他后来的名声，在很大程度上，产生于他用平淡无奇似真非真的手法重新描绘上层社会成员的能力（这种能力是产生于刻意的追求呢，还是无知，尚有争议），也可能是他个人努力的结果。因此，在班克罗弗特租用威尔士亲王剧院期间，罗伯逊不仅亲自演出同时还指导（事实上是导演）了《社会》(Society)(1865)、《我们的》(Ours)(1866)、《特权阶级》(Caste)(1867)等戏剧，所有戏剧中的人物和情景都摆脱了情节剧的桎梏，而且其礼貌的外表给人以"真实"的表象，因此对观众颇具吸引力——这种吸引力由于班克罗弗特对戏剧客厅背景的真实性的适当关注，而得到强化。

现在，一种与情节剧明显不同，而且对其目标阶层的观众而言"真实"的戏剧，应运而生，并脱颖而出。当然，这并非是人们未言明的对戏剧化礼仪规范的单一需求的产物。规则符合那个时代的哲学时尚和科学规范。当时的人由于受到制约人类遗传的密码已被破解这一信

德勒韦尔斯剧院。塞缪尔·费尔普斯自1844年至1862年负责剧院事务管理期间，除四部戏剧外，基本上原汁原味不掺杂时代特征地将莎士比亚的戏剧全部搬上舞台，甚至包括至今仍令人困惑的《雅典的泰门》(*Timon of Athens*)和《泰尔亲王配力克尔斯》(*Pericles*)。尽管费尔普斯作为演员不如做剧院经理有创造性，但是总的来说他对悲剧角色和喜剧角色都比较精通，对法尔斯塔夫、沙洛(Shallow)、雅克(Jaques)、马伏里奥、织工博顿等路子宽泛的人物情有独钟。

1851年至1859年，负责小公主剧院期间，查尔斯·基恩也借助于莎士比亚使剧院名声大噪，成为最时尚的剧院之一。其创新之一是采用"折叠式天鹅绒大幕"，来掩盖场景的变换——传统上只采用台前幕布，场与场之间的变换完全在观众关注下完成。直到19世纪80年代，其他剧院一直在使用这种幕布。在这个从其他方面来看丰富多样的剧目中，基恩所排演的莎士比亚主要剧作为他赢得了同时代人很高的赞誉，在表现考古的准确

念的激发，坚信所有的知识和经验都最终可以得到系统化，他们在竭尽全力寻找肯定能够规范人类本性的规则手册。因此，达尔文的《物种起源》(Origin of Species)和马克思的《资本论》(Capital)分别于1859年和1867年出版。

达尔文的进化论引发了科学的准确性，与产生于宗教信仰的道德尊严之间的利益之争，意味着有许多东西并非是戏剧(尽管已具备成功的条件)甚至是小说所能够恰当地解决得了的。许多人为罪恶所困，在苦海中挣扎，但是若要揭露罪恶的真实面孔，无论是从政治上还是从道德上来讲，都是不允许的。即使是谙熟其特征的狄更斯，也只是间接地描绘出其大概。例如，在他的小说中，利特尔·多丽特(Little Dorrit)忐忑不安地在夜幕下的伦敦匆匆行走，而马歇尔西(Marshalsea)监狱反而成为避难所，他以这种方式来暗示潜藏在黑暗中的恐怖。

霍克斯顿不列颠剧院的观众每日与罪恶摩肩接踵，而威尔士亲王剧院的观众则可以避而远之。但是，布里特剧院上演的一部情节剧《大都市的阴暗面》(The Dark Side of the Metropolis)虽然比较公开地探讨了卖淫的经济根源，但所侧重的是经济对个人的影响，而且这个人最终逃脱了经济的制约——例如，幸福地意外补救了工厂对奥利弗·特威斯特的影响。人们对大规模社会救治的需求可能暗含在作品中，但是并未得到严肃的对待，起码在戏剧中情形是如此。当时的戏剧仅仅是在展示而非直接讲述社会的罪恶，因此戏剧中甚至没有作者的声音。戏剧的规则手册也亟待改写。



约翰·黑尔(John Hare)与玛丽·威尔顿(不久后成为班克罗弗特夫人)在《特权阶级》中扮演一对心地善良的工人夫妻，水暖工萨姆·杰里吉(Sam Gerridge)和心爱的妻子波利·埃克尔斯(Polly Eccles)。这对夫妻是维多利亚时代"自救"美德的象征，两人努力工作，以求"自我提升"——但是其地位却不能高出同类很多。起初，玛丽·威尔顿与H. J. 拜伦合作，在威尔士亲王剧院为维多利亚时代的中产阶级创造了一个优秀家庭的典范，一直持续到1879年。对罗伯逊来说，约翰·黑尔扮演的角色从外国外交家和温和高雅、生活放荡不羁的国会议员，到奸诈的赌徒和步履蹒跚的老贵族，类型繁多。

性方面也攀登上了新的高峰，探索了一些别的剧院不可企及的深层次的东西。

但是剧中历史文物的使用方面有很多荒诞不经之处。例如，在《仲夏夜之梦》中，"木匠衮斯(Quince)作坊里"的各种工具和所有器物均"抄袭赫丘兰纽(Herculaneum)的考古发现"[或许，这种墨守成规的迂腐做法更适合拜伦的戏剧《萨丹纳帕路斯》(*Sardanapalus*①)的演出，其精致的布景均依据最近在尼尼微(Nineveh)的考古发掘]。正如一位名叫杰罗尔德的人所言，"我们坚持认为，费尔普斯先生的管理，要比基恩先生高明多了。我们做出上述论断所依据的原则是，我们应该宣告，写在普通羊皮纸上的莎士比亚，比写在镀金搓纹革上的科策布，高明得多了。"后面的话则更为尖刻："基恩先生对表演技巧的重视少得不能再少了，这不需要更多的证据，

①传说中的亚述国王，可能是两个历史人物的混合形象。——译注

单从他本人扮演所有主要人物这一事实就可以看得出来。”

因此，由于受到客厅剧的强大影响，基恩在公主剧院的日子里重新学习戏剧表演艺术的愿望，并未受到人们普遍的赏识。有些评论家对其对话式的表演风格提出谴责，在《笨拙》上著文反对说，这导致了“节奏与意义的分裂”。对W.B.多恩(W.B.Donne)来说，“自从麦克里迪以降，悲剧变得更平庸”，而且“完全没有英雄的气度”。爱尔兰演员巴里·沙利文是早期倡导这一新的表演风格的人之一，尤以音域广阔、能够表达“各种微妙的意义”而闻名。但是，对许多人来说，查尔斯·费克特1861年用低沉的语调扮演的哈姆莱特，典雅优美，富有磁性。

据称，费克特扮演的哈姆莱特将英雄变成了有血有肉的个体，这本身暗示了表演心理现实主义所期望的效果，是伴随戏剧创作现实主义而产生的一个思潮。但是，现实主义就是现实主义所能成就的东西——那些需要现实主义的人所能做到事情。因此，在老达斯特霍尔——即现在的威尔士亲王剧院(因为有皇亲国戚到场，名字也起得高贵)，玛丽·威尔顿与未来的丈夫斯夸尔·班克罗夫特继承了维斯特里斯和马修斯的传统，为观众提供了反映他们自我认识和志向的戏剧，几乎是在无意间为19世纪60年代的“现实主义”做出了定义。

第十六章　投机的剧院　1871年至1891年

无论卡尔·马克思对19世纪自由资本主义不良后果的诊断多么有眼界，但是其预后，尤其是被误读为继续行动的纲领时，则有很大的缺陷。他承认，英国统治阶级有通过及时做出让步来转移革命的矛头的技巧，但是他所没有看清的是，英国统治阶级还有同化或者必要时腐蚀无产阶级传统文化——颠覆势力的滋生地——的能力。

自19世纪中叶起，在低层次的娱乐中，同化的进程在加速。以前，许多已根据模糊但已得到地方认可的口头规则比赛了许多年的体育项目，被以不符合“官方”形式、扰乱秩序为由而禁止，但现在却开始“正式”得到恢复，其中加上了形成文字的规则、戴高顶黑色大礼帽的裁判和“业余”与“专业”各种各样的区别。然而，那些既不利于心境平静又无利可图的习俗则被废弃，而不仅仅是被限制。这是必要的，当时也就是这样做的。例如，庆祝仲冬的传统方式五花八门，多种多样，现在却得到简化，只留下了圣诞节。因此，(1871年银行假日①法案通过后)又加上一个节礼日②，这是出于仁慈做出的让步，而非不情愿地对古已有之的丰富权利的认可。

原来12天的圣诞节庆祝活动被压缩为2天，而且集体宴会也改为家宴——甚至街头乐团喧闹的音乐演奏都被禁止，由“重新发现”的令人肃然起敬和庄重的圣诞圣歌取而代之。那些乐善好施的贵夫人们，为了表示对禁酒事业的支持、安慰她们的良心，则趁圣诞节之际，向关押在监狱里的罪犯以及仍然在工厂做工的人，施舍一年中惟一一顿像样的饭菜。她们认为，健康源于饮水，而非好啤酒——当然，一年一度的宴请是有条件的，招待的是那些“值得”招待的人，而非冥顽不化的穷人。



奥古斯塔斯·哈里斯(Augustus Harris)1888年为特鲁里剧院创作的哑剧《森林宝贝》(*Babes in the Wood*)中人物的简笔画，取自《插图体育与戏剧杂志》(*Illustrated Sporting and Dramatic*)——在新闻报道中常将两者联系起来，这使我们联想起当时舞台与赛马场之间紧密的联系。图中，丹·莱诺(Dan Leno)扮演“滑稽老太婆”角色，即邪恶的姨妈，(露出令人艳羡大腿的)哈丽雅特·弗农(Harriet Vernon)则扮演“男主角⑴”罗宾汉(Robin Hood)。两个宝贝(《体育与戏剧杂志》提醒我们，四十岁左右)是旧音乐厅里的明星赫伯特·坎贝尔(Herbert Campbell)和哈里·尼科尔斯。

尽管有各种倾向性，主显节③长期以来一直令人梦牵魂绕，节日期间的男女易装传统已经具有了象征意义——实际发生的笑话，成为第十二夜卡片的主题被印刷到纸板上(比我们现在所知道的圣诞卡还要早很长时间)。然而，这种季节性混乱状态却顽强存在了下来——起码在男女易装传统中存续了下来。这是一种有失体面的癫狂状态，不仅削弱了

①英文为“Bank Holiday”，因在这些日子银行停止办理业务，故名。——译注

②英文为“Boxing Day”，英国法定节日，在圣诞节次日，如遇星期日则推迟一天。按照习俗，在这一天可向雇员、仆人、邮差等赠送盒装节礼。——译注

③英文为“Epiphany”，亦可译作“主显节”，纪念耶稣向世人显现的节日。天主教和新教在1月6日，东正教在1月9日。——译注

⑴英文为“principal boy”，指哑剧中的男主角，当时多由女演员扮演，现在则由男演员出演。——译注



奥古斯塔斯·哈里斯(1852～1896)自1879年起开始负责剧院经营期间，特鲁里剧院的特色是场面壮观的戏剧，中间穿插一年一度的“圣诞”哑剧表演，可持续到复活节之后。虽然因聘用音乐厅演员演出哑剧受到传统派人士的责难，但哈里斯仍保留了许多旧的特色，其中包括小丑和哈乐根式的角色，在《森林宝贝》中担任主角。丹·莱诺是哈里斯介绍到西区剧院来出演这出戏的，从此，一直与赫伯特·坎贝尔搭档在特鲁里剧院表演哑剧，直到1904年两人先后辞世。这张漫画是发表在《名利场》杂志上的系列漫画之一，作者“埃普[1]”和(本书所用漫画作者)“斯拜[2]”，在其他漫画中则为莱斯利·沃德爵士(Sir Leslie Ward)。

维多利亚时代主张庆祝圣诞节的人聊以自鸣得意的宗教性，而且对他们虚伪谨慎的性爱习惯也是一种冲击。

这种具有颠覆性的古老易装传统成为一种合法的升华形式，以哑剧仪式的形式表现出来——这在过去就是圣诞节期间的一种娱乐节目，而现在则变成只有圣诞节才演出的节目。在这一过程中，与旧喜剧面具有关的许多联系都被清除，如哈乐根和科伦芭茵被富有魅力的男主角和女主角取而代之，并辅佐以身着紧身衣的合唱队。小丑还原为巴顿斯之类的人物，无性别区分的潘特路恩则变成了滑稽老太婆(the Dame)——身着女装的男子，通常为音乐厅演出中观众喜爱的一个角色，为了提高票房收入被写入了现在的戏剧中，其作用有些像今天的通俗歌曲明星和电视公众人物。

1879年至1896年，奥古斯塔斯·哈里斯负责经营特鲁里剧院，在越来越长的圣诞节日期间专门上演最为壮观的一种哑剧，重新获得飘忽不定的好运。剧院在其他时间则上演靠类似铺张效果取胜的轰动剧，剧院的技术资源及其规模都非常适合此类戏剧的演出。类似的戏剧效果也多种多样，从《欢呼，小伙子们欢呼》(*Cheer Boys, Cheer*)(1895)中“伯肯黑德号”(Birkenhead)轮船的沉没，到《巨大的红宝石》(*The Great Ruby*)(1898)中汉普斯代德荒原(Hampstead Heath)上的8月银行假日以及《马鞭》(*The Whip*)(1909)中完整的赛马会。

剧院建设的新高潮

现在，统治阶级已为减轻工业革命带来的一些负面效应做好准备，这部分地与统治阶级的利益有关，部分地与他们渴求阶级忠诚有关。工厂主往往都是支持自由贸易的自由主义者，而保守的帝国政府可能在不冒犯其农村地区的支持者的前提下，进行工业改革。与此同时，他们还利用1867年和1884年的《改革法案》，来取得新获得选举权的选民的好感，根据这两个法案，所有的男性家长都有权投票。同样重要的是，根据1872年的《投票法案》(Ballot Act)，投票的方式要对雇主和地主保密；虽然妇女还没有投票权，但是1870年和1882年的《已婚妇女财产法案》(Married Women's Property Act)则是妇女向经济独立迈出的第一步。

1870年，格莱斯顿(Gladstone)的第一届自由党政府通过了《小学教育法案》(Elementary Education Act)，但是为“两个民族”在互不了解、互相敌意中生存而哀叹的第一人却是其继任者迪斯累里(Disraeli)——他作为1874年保守政府的领袖，颁布了一个系列改革计划；有史以来第一次当选议会议员的两名工党成员之一宣称，“(改革)在五年时间里为工人阶级所做的事情，比自由党50年做的还多。”与工厂有关的立法极大地减轻了长工作时间和无法忍受的工作条件给人的束缚，同时工会组织的罢工和和平请愿也不再以刑事犯罪论处。根据《公共卫生法案》(Public Health Act)，城市污水排放系统建立了起来，但最近才显示出其对公共健康的作用。《圈

[1]英文为“Ape”，意思是“类人猿”，此处显然是笔名。——译注
[2]英文为“Spy”，意思是“间谍”，此处显然也是笔名。——译注

维多利亚风格剧院的兴盛

右边的插图中展示了典型的维多利亚式剧院的某些典型特征：舞台构形完整、装潢华丽，形状如画框，台口与舞台上的门完全消失；内部装饰华丽精美，但(有时令人迷惑地)兼收并蓄，风格多样，正厅前排座不断扩大，逐渐蚕食或者(如图所示)完全占据乐池的领地；由于新的悬臂梁技术的采用，支撑的柱子减少，楼座不断延伸，离舞台越来越近。其他一些不很明显的特征则是出于安全的考虑而必须为之。例如，除了剧院的通风设施得到改善以外，乐池位于地平面以下，这样以来第一层楼厅前排座位正好与入口在同一平面上。这样做还有另外一种考虑，即剧院必须用走廊与周围的建筑隔离开来。

由于演出厅上方已不再建造房间，所以从外观来看，悬吊塔是剧院的主要特征，而且随着新的布景技术的不断采用，剧院内部亦做出相应的改进，悬吊空间不断扩大。然而，商业考虑压倒一切，这意味着，与欧洲大陆的做法相比，在新剧院里，前面的设施越来越少，结果票房、衣帽间和茶点区的空间往往越来越小，越来越拥挤，甚至到了不能发挥其正常功能的程度。但是，同许多类似的剧院一样，这些设施都保留了下来。

但是，这一阶段剧院建造中最持久、最重要的创新，当然是电灯的使用。1881年，理查德·多伊利·卡特(Richard D'Oyly Carte)率先在剧院里使用电灯来照明，其新剧院萨沃伊(Savoy)不仅仅是第一家用电来照明的剧院，而且是第一个用电照明的公共建筑。18世纪80年代后期，两年内发生过两起严重火灾，皇家剧院和埃克塞特剧院(Exeter)被焚毁，从而加速了全国用电灯替代燃汽灯的过程。实际上，到19世纪末，已全部完成。但是，多伊利·卡特在整个演出过程中，仍然用电灯来照明演出厅和舞台，这一旧习惯制约了用电灯来制造戏剧效果的潜力——此时，吕刻昂剧院的亨利·欧文不仅坚持要降低大厅里灯的高度，还坚持在可能的地方保留汽灯，他认为这样更好控制灯光效果。

欧文确实是一个很有现代意识的人，他使用灯光不仅仅是为了照明，而且用它来制造戏剧效果，用一系列煤气阀门来制造漫射光与明暗对比光，比初期使用难以控制的新光源要便捷得多。欧文还对聚光灯情有独钟，不仅仅因为它光线柔和，可以用它(像现代的跟踪聚光灯一样)来跟踪自己的舞台表演，而且可以用它来制造月光、具有方向性或者逐渐暗淡的阳光等不同效果。



纽卡斯尔帝国音乐厅(The Empire music hall, Newcastle)内景，摄于1891年，可能保存了此前半世纪的样子。请注意交响乐队的藤椅、"正厅前座区"的豪华座位以及楼厅后排座的硬板凳。毛面壁纸和绘画为演出厅增添了几分家的气氛，与舞台上的虚幻世界形成了鲜明的对比。

地法案》(Enclosures Act)不仅真正结束了私人对公共土地的侵占，而且增加了公共娱乐场地和土地划拨。政府鼓励地方当局建设"艺术家居住区"，从而建立起市(郡)建住房的制度，这是最近的保守政府一直急于要取消的一种制度[①]。

因此，普通劳动人民的生活条件虽然在缓慢地改善，但是19世纪70年代，严重的商业萧条已经开始，除两次短暂的复苏外，几乎一直持续到了世纪末。但是，由于其中一些因素，如国外的关税壁垒、国内铁路建设高潮的终结，致使投资者所剩资本很少，因此剧院作为一种投机选择的焦点，具有讽刺意味的是，却是一项有

①因为政府需要拿出大笔的资金来补贴房屋租金，这是一笔不小的经济负担。——译注

利可图的事业，而且也正是在这个历史时期，“娱乐业”兴盛起来。

然而，伦敦两家剧院的发展史表明，娱乐业这种无度的发展可能也有隐患。这两家剧院是环球剧院和喜歌剧院，分别于1868年和1870年，在丹麦人的圣克莱芒教堂(St Clement Dane)和斯特兰圣玛丽教堂之间建成。两家剧院背对背，紧紧毗邻，故称“摇摇欲坠的孪生兄弟”。此外，本地区的奥尔德威奇(Aldwych)和金斯威(Kingsway)两家剧院也在筹划之中，贫民窟的搬迁、清理工作已在紧锣密鼓地进行中，因此投机建筑商塞夫顿·帕里(Sefton Parry)期待其很快会被拆除。为了获得最高额的回报，建筑中使用了极其劣质的材料。

剧院建设新高潮中两家建筑坚固的剧院也在1870年开业——斯特兰大街富有魅力的综艺剧院(the Vaudeville)和第一宫廷剧院(the first Royal Court)。后者位于斯隆广场(Sloane Square)，证明时尚的伦敦在向西扩张。1874年，克赖蒂林剧院(the Criterion Theatre)在摄政广场(Regent Circus[①])上落成，其位置在同名的饭店底下，见证了伦敦西区心脏地带寸土寸金、价格不断攀升这一史实。虽然自此向西从来都没有成为时尚区，但1888年，仍在哈默斯密斯(Hammersmith)建起了抒情歌剧院(Lyric Opera House)。此前，1881年，建成过两座剧院：一座是位于潘顿大街上秣市剧院与莱斯特广场之间的喜剧院(the Comedy)；另一座是位于斯特兰大街中段的第一萨沃伊剧院(插图见本书第179页)。据传言，次年建成的戏院(Playhouse)是塞夫顿·帕里的又一次投机活动。剧院位于离泰晤士河河堤(Embankment)不远的地方，原指望查灵克罗斯铁路可以延伸过去从中获利，却打错了如意算盘。

1884年，威尔士亲王剧院开业，其位置在考文垂大街，距皮卡迪利广场不远。之后，即1887年，贫民窟的搬迁、清理工作完成。查灵克罗斯路(Charing Cross Road)自特拉法尔加广场(Trafalgar Square)开始向北，朝牛津大街(Oxford Street)扩展。沙夫茨伯里林阴大道(Shaftesbury Avenue)自霍尔本(Holborn)开始向西南方向，朝皮卡迪利广场发展。剧院集聚地由于受到宽阔、明亮和交通便捷的通衢大道的影响，迅速转移。1888年，第一家沙夫茨伯里剧院(Shaftesbury Theatre)在剑桥广场(Cambridge Circus)附近两条道路交汇的地方落成。之后不久抒情歌剧院在其西边不远的地方相继建成。1891年，王宫剧院进行了大规模的扩建，最初被称为皇家英格兰歌剧院，为皮卡迪利广场一大景观。1889年，查灵克罗斯路上的第一家剧院，加里克剧院(The Garrick Theatre)落成。三年后，几乎连在一起的特拉法尔加剧院(Trafalgar Theatre)建成，起初称约克公爵剧院(Duke of York's Theatre)，其前门面向圣马丁胡同(St Martin's Lane)。

欧文与吕刻昂岁月

具有讽刺意味的是，那个时代的主要演员兼经理人亨利·欧文在灯光的运用方面颇有现代意识，而在其他方面则是一个相当老派的演员，对旧戏情有独钟。说实在的，1877年甚至出现了一本标题为《时髦的悲剧演员》(*The Fashionable Tragedian*)的小册子，是“有十张插图的评论”。书中对欧文大加鞭挞，认为他虽然红极一时，影响巨大，但事实上却是一个“非常蹩脚的演员”。

与其他多数批评性攻击不同，这本用棕色纸作封皮的评论集值得注意，因为其作者威廉·阿彻尔和罗伯特·W·洛后来分别为那个时代的重要戏剧批评家和戏剧史学家。两人在自己事业的早期，就已清醒地意识到，这位具有神秘魅力的演员对戏剧界已经产生了无法抗拒的影响，这种影响可能会激发(正如它所代表的)戏剧复古主义思潮，在一段时间内将英国的戏剧与欧洲大陆的新戏剧绝缘。因为欧文虽然并非“蹩脚的演员”，但他确实是选择在精致的紧身衣的桎梏之下，来表现其艺术的非凡之处的。萧伯纳也注意到了这一点，并发出类似的抱怨。

欧文曾长期跟随外省旧式戏班学徒，出道前，在伦敦默默无闻地度过了五年的时间。1871年32岁时，在

①不久以后便更名为皮卡迪利广场(Piccadilly Circus)。——译注



亨利·欧文在W.G.威尔斯改编的歌德戏剧《浮士德》(吕刻昂，1885)中扮演墨菲斯托菲里斯(Mephistopheles)。这出戏前期投入巨大，耗资高达15，000英镑，筹划时间达五年之久。第一年演出收入接近70，000英镑，第二年57，000英镑。那时，欧文在戏剧高潮阶段的布罗肯山(Brocken Mountain)上沃尔帕吉斯之夜(Walpurgisnacht[1])狂欢中，加入了巫婆的厨房的一场戏。据克莱门特·斯科特所说，在这场戏里，“一群尖声怪叫、语无伦次”来自地狱的女巫、妖怪和类人猿，与“阴森森的灰色和绿色”形成极其可怕的反差，令人联想起古斯塔夫·多雷(Gustave Doré[2])。

詹姆斯·奥伯里(James Albery)的戏剧《两支玫瑰》(*Two Roses*)中出演迪格比·格兰特(Digby Grant)——具有讽刺意味的是，这是欧文曾尝试扮演的最现代的角色之一，因此崭露头角。奥伯里曾用他勾兑过的阿彻尔所谓“罗伯逊派戏剧创作”中的“轻浮、略带感伤色彩的闲聊”，使新落成的综艺剧场连续演出294场，场场爆满，一时间被誉为汤姆·罗伯逊的自然继承人。当时，罗伯逊已病魔缠身，次年去世。然而，结果证明，罗伯逊并无自然继承人——尽管他的被广为模仿的巧舌如簧的技巧曾使那个时代的人倾倒，使许多富足的戏剧业余爱好者自欺欺人地认为表演是可以轻松获得的一种技能。

因此，出现了一批超级龙套角色或者群众角色——即上节目单的“编外绅士和贵妇人”，但是除了跑跑龙套，鲜有其他角色。鼓励自己的子女从事演艺业的热心(但并非愚蠢的)父母中有一位名叫赫齐卡亚·贝特曼(Hezekiah Bateman)的人，他酷爱戏剧，租下当时入不敷出的老吕刻昂剧院，作为其四个女儿亮相的地方。

贝特曼将欧文招募入剧团，但是无论是其妻子首场演出的戏剧还是之后改编的狄更斯的《皮克威克外传》(*Pickwick Papers*)都没有将观众吸引住。贝特曼最后孤注一掷，同意让欧文主演根据法国戏剧家利奥波德·刘易斯(Leopold Lewis)的情节剧《钟声》(*The Bells*)改编的一部戏剧，欧文扮演魔鬼附身的镇长马赛厄斯(Mathias)。1871年11月25日首场演出不仅为贝特曼挽回了经济损失，而且——用审美品味保守的评论家克莱门特·斯科特(Clement Scott)的话来说——使欧文脱颖而出，使他“一夜间成为同时代人的佼佼者”。

据说，那天晚上，欧文回到家里，其在社交场合野心勃勃的妻子恼怒地问他，是否打算一辈子都自己作践自己，欧文当即与她离婚。在后来的戏剧生涯中，他努力向世人证明，靠作践自己也可以飞黄腾达：1895年，当第二次被询问时，他适时地接受了授予他的骑士头衔——给演艺圈里的人授予这类头衔，这是破天荒第一次，从此以后得到此头衔的人便得到官方的尊重，而且成为令人刮目相看的官员。1897年，斯夸尔·班克罗弗特被授予骑士称号，1902年，查尔斯·温德姆(Charles Wyndham)被授予爱德华骑士头衔。

同时，1872年9月，欧文与雇佣剧作家W.G.威尔斯的合作开始。威尔斯按照演员本人的形象，重新塑造了殉难者国王，创作出历史浪漫剧《查理一世》(*Charles I*)，演出获得了成功。威尔斯被任命为吕刻昂剧院驻院剧作家，年薪300英镑。同刘易斯一样，威尔斯也是平庸之辈，无甚才华，但是无论从哪种意义上讲，都八面玲珑，善于看风使舵，而且很会根据欧文的眼色行事。例如，他根据欧文的旨意，于1885年肆意篡改了歌德的《浮士德》，使墨菲斯托菲里斯这个人物符合个人的要求(见右上图)。甚至那时已进入人生晚年的诗人丁尼生(Tennyson)都允许欧文对其作品《玛丽女王》(*Queen Mary*)(1876)中的人物西班牙的菲利普部分地加以修改，以

1 英国和爱尔兰国王，因独断专行与国会发生冲突，并因此发生过战争，后经特设高等法庭审判被作为暴君、叛国者、杀人犯和人民公敌而被处决。查理临死时还自称是“人民的殉难者”。——译注

(1)根据德国神话，4月30日夜晚，圣沃尔帕吉斯在哈尔茨山布罗肯峰设宴招待魔鬼，与巫婆狂欢作乐。——译注

(2)法国插图画家，出版过九十余种插图书。——译注



欧文演出萨尔杜(Sardou)戏剧《罗伯斯比尔》时的珍贵剧照，拍摄于1900年纽约巡演期间(当时，吕刻昂剧院严禁拍照，《罗伯斯比尔》前一年首次公演)。照片中所拍摄的是该剧最后一场的一个场景，欧文扮演罗伯斯比尔，正在革命者大会上发表演讲。当然，照片拍摄的是摆好的动作，但它也表明欧文已开始关注群众场景中的协调问题。

便更能适应其才能；在桂冠诗人弥留之际，欧文又在改写《贝克特》(*Becket*)(1893)，对其中的大主教一角和其他一些方面做了大幅度的改动。

1874年，欧文在吕刻昂剧院演出第一部莎士比亚戏剧，即精心选择的《哈姆莱特》。他所扮演的标题人物既像是“一个学者，又像是一位绅士”，克莱门特·斯科特写道：欧文并不是在“表演”，而是“在自言自语……在大声思考”。戏剧连续上演达200场，这在重新演出的莎士比亚戏剧中尚属首次。期间，贝特曼去世，其遗孀曾短暂游戏性地管理剧院事务，但发现管理不灵，便于1878年拱手将剧院管理权转让给了欧文。欧文接手剧院后，继续排演莎士比亚戏剧，先后上演了矫揉造作的《奥赛罗》(1876)和奇怪但并不浪漫的《罗密欧与朱丽叶》(1882)，这两者均不如1877年扮演的理查三世、1879年的夏洛克、1892年《亨利八世》中的沃尔塞(Wolsey)和1896年《辛白林》(Cymbeline)中的埃契摩(Iachimo)成功。

尽管吕刻昂剧院有能使其他剧院破产的装饰极其奢华的布景，但其背景音乐是专门为30人的交响乐队作的曲子，精心设计的群舞场面宏大，这一切都需要很大的费用。但是，欧文却苦心孤诣，惨淡经营，尽量延长连续演出的时间，创下史无前例的记录，因而从莎士比亚身上赚取了更多的财富。他在非重要戏剧上所耗费的心血同样多：根据他的传记作家阿伦·休斯(Alan Hughes)计算，参加《罗伯斯比尔》(*Robespierre*)演出的演职人员多达639人，其中演员和音乐家355人，技师236人(仅照明组就多达38人)，管理人员48人。上述戏剧1899年公演。同年下半年，欧文放弃吕刻昂剧院的管理，此前不久他曾对剧团进行了大幅度的缩编。六年后，他死于其早就宣布的告别巡回演出途中。

作为一名演员，欧文似乎是在发挥一种意志的力量，这种力量渗透在角色之中，对观众具有控制力。他是多才多艺与个性的奇妙组合，身体柔韧性极强，伸缩自如，细长的四肢可以做出各种各样人物的动作，而他说话的姿势和步态，从容不迫，具有独特的欧文特征。他是一位极力讨好观众的演员，就像迪斯累里追求其女王一般，是他将正在消亡的固定演出团体的传统延续了下去，但是所尊奉的并非是理查德·伯比奇甚或大卫·加里克赖以生存的相互依赖精神；相反，他总是独领风骚，为同侪之佼佼者。

只有埃伦·特里(Ellen Terry)，他开始独立管理剧院后聘用的第一个女主角，才允许对他的演出做出补充，但决不允许挑战其至尊地位，而且她也只能将自己限定在可以反映欧文光辉的那些角色上。两人一个演比阿特丽斯(Beatrice)，另一个则演本尼迪克(Benedick)；一个演鲍西娅(Portia)，另一个则演夏洛克；一个演伊慕琴(Imogen)，另一个则演埃契摩；两者相辅相成，相得益彰。但是，她却不能扮演《皆大欢喜》中的罗瑟琳(Rosalind)，因为剧中没有给“搭档”兼老板安排相应的角色。特里扮演的伊慕琴非常符合贞洁的维多利亚时代人的品味(插图见本书第187页)。

作为剧院经理，欧文对吕刻昂剧院的观众非常了解，而且总是能够对其可预测的好恶做出反应。但是，在此限度之内，所上演的戏剧都是训练有素的剧团严格排练的产物，而且在长时间反复演出过程中谨小慎微，使其不丧失原来的完美风貌，否则则难以维持下去。剧团的名单中有未来戏剧的先行者，如乔治·亚历山大(George

Alexander)、约翰斯顿·福布斯-罗伯逊(Johnston Forbes-Robertson)和约翰·马丁-哈维(John Martin-Harvey)。

西区剧院的繁荣

欧文不仅给老吕刻昂剧院带来了商业和(根据他本人和观众的标准)艺术的成功，而且为西区其他剧院的繁荣局面做出了巨大的贡献——尽管必须承认，所有这一切都与当时有利的经济条件密切相关。1873年之后，物价回落，工资稳定，中产阶级的收入稳步增长，从而使他们不仅将正厅后座观众搁置到更恰当的位置上，即顶层楼座视线之外的地方，而且冒险提高了座位价格，从而增加了票房收入。

因此，1871年汤姆·罗伯逊去世后，班克罗弗特夫妇在老威尔士亲王剧院的事业继续兴旺发达，他们用班克罗弗特所谓的"精心设计的装饰"(elaborate illustration)，来美化从莎士比亚到谢里丹的经典剧作。1880年，戏剧老将巴克斯通退休后，两人转移到没有修缮的秣市剧院，并着手对剧院进行彻底整修，重新粉刷了台口画框，巧妙地将脚灯和交响乐队隐藏了起来，而且在一片无力的抗议声中，将整个乐池彻底撤掉。与此同时，他们的门生约翰·黑尔与马奇·罗伯逊(Madge Robertson)及其丈夫W. H. 肯德尔(W. H. Kendal)合伙，已开始为新落成的宫廷剧院赢得最初的观众，后来这个戏班相继成功地转移到圣詹姆斯剧院和加里克剧院。

1875年，查尔斯·温德姆开始了与克赖蒂林地下剧院长期的合作，起初专门演出根据法国闹剧改编的戏剧，到中年他本人成为受女戏迷欢迎的男演员。不久以后，在特鲁里剧院，奥古斯塔斯·哈里斯开始了他在哑剧方面长期的主宰地位，理查德·多伊利·卡特则成功地将吉尔伯特和沙利文的轻歌剧，从喜歌剧院移植到萨沃伊剧院——从此以后，乔治·爱德华兹(George Edwardes)越过马路，来帮助约翰·霍林斯黑德(John Hollingshead)保持快乐音乐厅"讽刺剧的神圣之灯"长明不熄。1879年，J.L.图尔(J.L.Toole)接管位于威廉王大街(King William Street)的小查灵克罗斯剧院，并将他以自己的名字重新命名(这是美国人的做事方式，以后很少有人效仿)，反映当时剧院管理层中盛行的一种自信。



1902年位于莱斯特广场上的帝国剧院的风流楼座区。1894年，在奥米斯顿·钱特夫人(Mrs Ormiston Chant)的领导下，发起了取消风流楼座区的运动(其理由是，这是"妓女"出入的地方)，但这一运动遭到一些人的反对，其中包括一位名叫温斯顿·丘吉尔(Winston Churchill)的年轻人。后来，剧院开始上演时事讽刺剧。第一次世界大战后，开始上演音乐剧。剧院1927年被毁，并在原址上建起一座电影院。

著名剧作家

阿瑟·温·平内罗(Arthur Wing Pinero)晚期的"问题剧"，引发了戏剧界对"妇女问题"的争论(关于这一点，我们将在下一章中进一步讨论)，他主要为宫廷剧院创作了一系列成功的闹剧，从而为其坚实和持久的声誉奠定了基础。他无论是在1885年的《法官》，还是在《女教师》(*The Schoolmistress*)和《花花公子迪克》(*Dandy Dick*)中，抑或是在1893年的《亚马逊人》(*The Amazons*)中，都娴熟地对颇具英国特色的模式加以运用，力求推陈出新，未遂之通奸行为与揭露通奸行为，远不如对由此带来的难堪和社交场合失态的担怕更重要。这

音乐厅大生意

作为《愉快的一生》(A Life of Pleasure)中最引人注目的亮点，位于莱斯特广场上的帝国剧院的风流楼座区被搬上特鲁里剧院的舞台，这是对这家著名音乐厅虚假的恭维。帝国剧院风流楼座区被公认是妓女喜欢出没的地方，其臭名昭著证明，音乐厅仍然令资产阶级不快，尽管其吸引力(如同赛马)将贵族的低级趣味与劳动阶级的一般原则融为一体。可敬的未来音乐厅经理们做出了种种努力，禁止在演出大厅提供酒精类饮料，在这个演出厅里，摆放在一起适合宴会用的老式饭桌和椅子，让位于一排排位置固定的正常座位；过去主席举起酒杯来欢迎演员，现在人们则通过镶嵌在令人疏远的台口中的编号来辨认。

当然，位于西区的王宫娱乐场所，如帝国剧院、附近莱斯特广场上的阿尔哈姆布拉宫以及后来位于剑桥广场上保存下来的王宫音乐厅等，它们所针对的观众群体不同于位于东区卑微的音乐厅观众，在两者之间还存在着各式各样的街道音乐厅。但是，自1878年起，所有的音乐厅都必须获得《适宜演出证书》(Certificate of Suitability)，达到法定的安全和卫生标准，但是若要达到上述要求，就必须进行必要的改造，这往往需要投入很多资金。因此，一些戏班不仅以集资的方式，根据多产的福兰克・马恰姆(Frank Matcham)之类的"正统"剧院设计师的设计，来改造旧音乐厅，而且以相同的方式建设新的音乐厅。

一些剧院的管理层还开始将当地一些音乐厅吸纳进来，组成连锁音乐厅，后来逐渐建立起更大的网络——此乃所谓奥斯瓦尔德・斯托尔(Oswald Stoll)与爱德华・莫斯(Edward Moss)之类的家族大企业的开始。与此同时，头牌大腕明星〔其中最家喻户晓的可能是在这一时期出现的丹・莱诺和玛丽・劳埃德(Marie Lloyd)〕，与地位卑微的无名演员之间的差距开始拉大：前者在巡回剧场演出，获得高额薪水，而后者则可有可无，被任意宰割。1885年，在"正统"演员成功地组织起工会前，杂艺艺术家协会(the Variety Artists' Association)成立，从此开始了争取更好待遇和条件的长期斗争。早在19世纪70年代，这一权利就已得到社会改革派的承认。

1899年新克罗斯帝国音乐厅(the New Cross Empire)开业演出的节目单。这是福兰克・马恰姆设计的一家典型的郊区音乐厅，可容纳大约两千人。请注意"出资者证书"，其中一一列出了投资数额和"目前的市场值"。

种戏剧表现手法恰好也不会引起宫务大臣的反感。

同其他许多闹剧作家不同，平内罗给人留下的印象是，他对那些与现实略有距离人物的喜爱，到了近乎痴迷的程度。乔治・罗厄尔(George Rowell)将平内罗作品中的人物类型，与20世纪20年代闹剧中的人物类型——其中包括"纯洁、受迫害的丈夫"、"世故的消息灵通人士"及其"呆头呆脑的同伴"和"令人望而生畏的主妇[1]，进行了对比。这些人物分别由阿瑟・塞西尔(Arthur Cecil)、约翰・克莱顿(John Clayton)、弗雷德・克尔(Fred Kerr)和约翰・伍德夫人扮演。他们四人配戏，其日常演出的"类型角色"、高度的合作意识以及臻于完美的时间控制等，为平内罗的戏剧平添许多光彩，正如后来的罗伯逊・黑尔(Robertson Hare)、汤姆・沃尔斯(Tom Walls)、拉尔夫・林(Ralph Lynn)和玛丽・布拉夫(Mary Brough)为本・特拉夫斯(Ben Travers)增光添彩一样。

当时被认为是著名的剧作家中，亨利・阿瑟・琼斯(Henry Arthur Jones)在今天已最无足轻重。关于其"问

① "matron" 一词在英语中还有"女总管"、"(监狱)女看管"、"护士长"等含义，此处不明确。——译注

新型戏剧的创作与新型轻歌剧

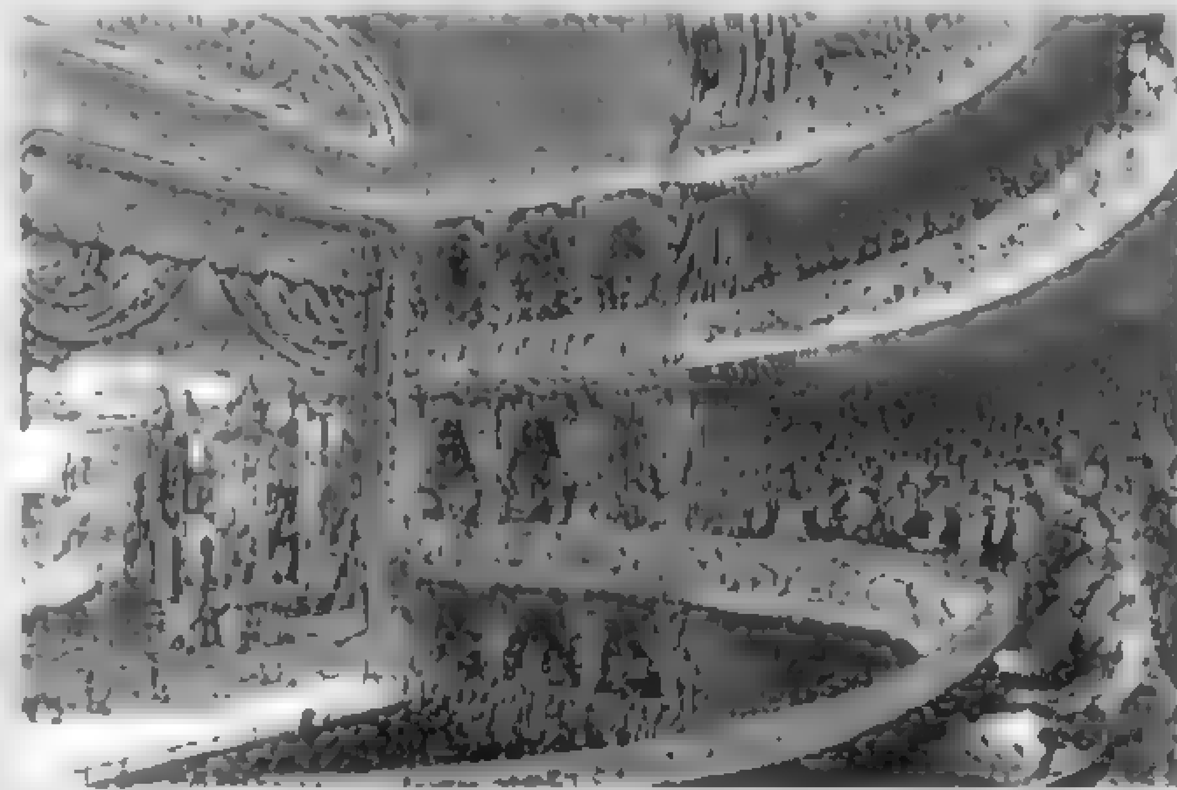
18世纪80年代，剧院管理层迫切需要创作出新型的戏剧，来充分展示他们所得心应手的戏剧表演才能、满足付钱来观看演出的观众的期待。确实，至19世纪80年代，英国戏剧面临的问题并非是缺乏以理智为内容的“文学”戏剧——一百年来，此类剧作从来没有缺乏过，而是存在一群根深蒂固的资产阶级观众。他们对人们对情节剧的狂热嗤之以鼻，而对不动情感的“社会”短剧情有独钟。现在被看成“新戏剧”先驱的剧作家的作品，能够而且确实被搬上了西区的舞台——只要其创新撩拨但并未严重地激怒其观众。

国际版权协议的签订，对原创性剧作的上演起了推波助澜的作用，遏制住了外国戏剧引进与改编的浪潮。根据协议，自1852年起，未经授权，五年内不得翻译外国剧作家的作品，而这一条款自1875年起，扩展至外国戏剧的改编；1887年的波尔尼(Berne)会议进一步加强了欧洲国家之间的版权保护协定。1891年，最重要的非签约国美国也通过类似的立法。至于戏剧出版后多久演出可能违反演出权，直到1911年仍有异议，因此导致了无数一次性“有版权保护的演出”；但是新的版权协定促进了莱西和弗伦奇(French)戏剧阅读版的出版，同时其演出文本也随处可见，但是后者中充满了各种专业术语和缩略语，令缺乏戏剧知识者望而生畏。

由于改编外国戏剧的委托越来越少，一些作家不明智地改编了一些五幕组成的用素体诗创作的历史悲剧，企图以此来获得后代人的青睐。他们想当然地以为，后人对这种戏剧有一种无法满足的渴求。正如欧文1880年讽刺地说道，许多名不见经传的作者，将许多类似的作品提交给他，并“得意洋洋地声称，他们从来没有去过剧院”。甚至戏剧圈子里的老手汤姆·泰勒创作的《圣女贞德》(Joan of Arc①)(1871)之类的剧作，也不仅没有给后人留下什么深刻的印象，而且在当时就因栩栩如生地再现圣女被火刑处死的场面，而臭名昭著。

当时就已成名而且后来能保持其声望的作家并不多，其中W.S.吉尔伯特(W.S.Gilbert)具有特殊的地位。他19世纪70年代为位于秣市的肯德尔斯剧院(the Kendals)创作“童话”喜剧。令人难以置信的是，其“童话”喜剧却是素体诗讽刺滑稽剧，剧中吉尔伯特将观众的虚伪移植到了童话世界中，逗得他们捧腹大笑。尽管他在戏剧生涯的开始阶段非常多产(例如，仅1872年，就有至少五部戏剧同时在伦敦的剧院里上演)，但是他最初得到更多的是尊敬，而非欢迎。其戏剧讽刺锋芒毕露，令人感觉不舒服，但是与其说需要隐藏其锋芒，不如说需要增强其旋律，使之与阿瑟·沙利文(Arthur Sullivan)的音乐更加匹配。

1871年，约翰·霍林斯黑德促成了吉尔伯特与理查德·多伊利·卡特的合作，在阿戴尔菲剧院上演了艰涩深奥的泰斯庇斯(Thespis②)的戏剧，但是后者为了寻找到本土化的戏剧形式来替代法国谐歌剧(opera bouffe)，力劝吉尔伯特将其戏剧《陪审团的审判》(Trial by Jury)改编为音乐剧，并于1875年在许可剧院公演，从此两人同甘共苦的长期联盟形成，自1877年至1881年长期驻扎在喜歌剧院。后来，两人带着最新创作的戏剧《忍耐》(Patience)一起来到新萨沃伊剧院。前者在西边仅一步之遥，两座剧院都在斯特兰德大街上，但位置非常有利。自此开始，萨沃伊剧院一路走红，在这里上演的戏剧被称为“萨沃伊歌剧”。G.K.切斯特顿(G.K.Chesterton)曾对戏剧的典型乐调做过描述，认为它令人心醉神迷，“有一种亦真亦幻的超然，终于使维多利亚时代的人喜笑颜开地面对所有(包括他们自己)的观点”。



1881年，萨沃伊剧院开业首场演出《忍耐》的现场。吉尔伯特与沙利文的轻歌剧，与理查德·多伊利·卡特的新剧院结下了不解之缘，因此在这上演的戏剧统称为“萨沃伊歌剧”。这家剧院率先采用了电灯照明，而且在舞台装潢和着色方面，比维多利亚早期的剧院都暗淡。1907年，J. E.韦德雷纳(J.E.Vedrenne)和格兰维尔·巴克(Granville Barker)离开宫廷剧院，来到萨沃伊剧院，首次上演了萧伯纳的戏剧《恺撒和克莉奥佩特拉》(*Caesar and Cleopatra*)。1912年至1914年间，巴克在这个剧院将莎士比亚戏剧改编后搬上了舞台(详细描述见本书第192页)。但是，1990年剧院被大火严重破坏。

①法国民族英雄，百年战争时率军解除英军对奥尔良城之围，后被俘，处以火刑。——译注
②公元前6世纪古希腊雅典诗人，悲剧的创始者，开创演员和合唱队领唱的对白。——译注



阿瑟·塞西尔(Arthur Cecil)在闹剧《法官》(*The Magistrate*)中扮演波斯基特(Posket)。该剧于1885年在宫廷剧院上演，是阿瑟·温·平内罗(1855～1934)作为闹剧作家在该剧院演出的成名作之一。他在《放荡的人》(*The Profligate*)(1890)一剧中，以调侃的笔调反映了诱奸这一主题，之后便转向社会剧和"问题剧"的创作，其中最负盛名的是《坦克瑞的续弦夫人》(*The Second Mrs Tanqueray*)(1893)。但是，其生命力既不如他的闹剧，也不如后来的喜剧，如《"威尔斯"的特里劳尼》(*Trelawny of the 'Wells'*)(1898)和《快乐的奎克斯勋爵》(*The Gay Lord Quex*)(1899)。他孜孜不倦地笔耕不辍，但已与后维多利亚世界的风格和价值观格格不入。

题剧"模棱两可的立场和同样模棱两可的解决方式，我们将在下文中讨论。同时，他早期的作品之所以获得巨大成功，是因为他将过时的情节剧直觉与扎实的讲述故事的技巧和对对话的喜爱有机地结合了起来。其中的情节剧成分非常符合公主剧院演员兼经理人威尔逊·巴雷(Wilson Barrett)的气质。然而，与渗透在整个戏剧中的势利心态和行为相形之下，此类结构技巧则往往无足轻重了。这种势利心态和行为可能是由于他看不起自己的小资产阶级出身而产生的。这一切集中体现在他早期的戏剧《圣徒与罪人》(*Saints and Sinners*)(1884)中。

后来，琼斯专门从事各种以受挫或者扭曲的激情为主题的戏剧和老式的情节喜剧的创作，前者的代表作为《犹大》(*Judah*)(1890)，后者的代表作为《非利士人的胜利》(*The Triumph of the Philistines*)(1895)，而《说谎者》(*The Liars*)(1897)则是一部难得的上乘之作。可惜的是，其讽刺不仅不留情面，而且表现出了对普通人近乎病态的仇视。他为高雅戏剧写过许许多多的辩论性文章，在其中一篇中，他将普通人常去的剧院称为"乱民的剧院"，表现出一种不屑一顾的态度，其对普通人的仇视由此可见一斑。而在其他场合下，他则大声疾呼，坚决反对教权主义，这与他对上层社会的敬畏形成奇特的对照。他坚持认为，那些出身卑贱、居住"在世界黑暗角落"的人并非艺术表现的对象，以此方式来有效地抵制对上层社会的任何批判。后来，他预言："……现实主义戏剧的墓志铭将是：无论贝丘①中发生什么，都无关紧要了。"

早在1881年，奥斯卡·王尔德(Oscar Wilde)就用他唯美主义的作品激怒和取悦于伦敦人。与此同时，吉尔伯特则在《忍耐》中，以滑稽的方式模仿黄黄绿绿的②没落。王尔德与W. G. 威尔斯是戏剧艺术上的同道(但有细微的差异)，但他是靠《夫人的扇子》(*Lady Windermere's Fan*)(1892)和《无足轻重的女人》(*A Woman of No Importance*)(1893)两部剧作，才发出了自己完全不同的戏剧声音：因为他在这些戏剧显然构思精巧的结构中，将讽刺、玩世不恭以及从对王尔德颠倒黑白的警言隽语产生很大影响的荒谬中得到的愉悦，糅合为一体，并以此手段向社会规范提出了间接的质问。

上述技巧在王尔德的代表作《认真的重要性》(*The Importance of Being Earnest*)(1895)中，得到淋漓尽致的发挥，被推向了喜剧的极致。这出戏虽然用贵族傲慢的逍遥，替代了平内罗戏剧中中产阶级人物所刻意追求的、岌岌可危的镇定与平静，但仍然是一部植根于本土场面和身份错误而非未遂通奸行为的闹剧。的确，这部戏部分地是对罗伯逊式有意识缩小事实表达风格的模仿，而且进一步缩小为詹姆斯·奥伯里(James Albery)式的客厅小画像；但是不同的是，其他作家用措辞严密的词句来揭示最终真理，而王尔德则对最终的"荒谬"津津乐道，宣称他所追求的目标是"远离生活的艺术"。

① "kitchen middens" 指在古代沿海和湖滨地区居住的人类留下的历史文化遗迹，如贝壳、陶器等。此处意思为，后人对现实主义戏剧如何评价，已无关紧要。——译注

② "greenery-yallery" 一词多用以描述19世纪末艺术中使用绿色和黄色来进行创作的手法。——译注



1895年，王尔德的戏剧《认真的重要性》在圣詹姆斯剧院首次公演，乔治·亚历山大(George Alexander)在剧中扮演杰克，图为哀悼其冒名兄弟欧内斯特的场景。在同年2月，即戏剧公演前一个月和改变其一生的诽谤案发生前四个月发表的一次采访中，王尔德向世人宣布："它(指《认真》一剧)刻画细致入微，题材微不足道，是一个精致的幻想泡影，具有其自己的逻辑……我们必须非常认真地对待生活的琐事，而且用真诚和刻意的轻浮态度，来对待生活中所有严肃的事情。"

王尔德是众多同性恋剧作家之一，他在法律允许的范围内偏离了社会规范与性规范，从而给后来的风尚戏剧增添了出乎意料的砝码。在《认真》一剧中，他对蔑视行为规范的行为津津乐道，使我们品尝到了一丝别人无法模仿、远离生活的艺术的滋味——但是，正如生活残酷地将他与艺术隔离开来一样，他同时也被纠缠于丑闻和牢狱之网中(现在人们认为，加之梅毒对身体健康的不断侵害)导致了其英年早逝。

当时前途看好的社会批评家萧伯纳只好寻找另外一个更有保护能力的人物，而且正是借助于其创造这类人物的才能，他在随后数十年间，在戏剧界独领风骚。当然，萧伯纳早在踏足戏剧界并获得成功以前，就已经是一位小说家和批评家。19世纪90年代初，在他立足于批评界的前沿以前，就已经有两位同时代的人：克莱门特·斯科特和威廉·阿彻尔，在新的"古代派"与"现代派"的论战中，成为两派针锋相对势力的领军人物。

"古代派"与"现代派"之争

斯科特，《每日电讯》(*Daily Telegraph*)杂志的戏剧评论家和当时重要的通俗戏剧杂志《戏剧》(*The Theatre*)的编辑，是传统派的领袖，而早在1882年，阿彻尔就在《今日英国戏剧家》(*English Dramatists of To-day*)中，为现代派吹响了乐观的号角。与此同时，许多作者，如罗伯特·洛(Robert Lowe)和珀西·菲茨杰拉德(Percy Fitzgerald)，都在将某些学术规范吸收到戏剧史和传记的写作中，而这在过去虽非公然地以道听途说为依据，却也总的来说以印象为依归。洛还编辑出版了《英国戏剧文学的文献学研究》(*Bibliographical Account of English Theatrical Literature*)这部洋洋巨著，第一次严肃地对所出版的关于戏剧的文献进行了综述——可贵的是，书中没有将戏剧作为文学的一个分支来处理。

甚至以前与戏剧表演职业或者当时的戏剧批评家并无多大关系的表演理论，也开始成为激烈争论的焦点。早在18世纪70年代，法国《百科全书》派成员、戏剧家丹尼斯·狄德罗(Denis Diderot)就曾著文为戏剧表演的客观性进行辩护，反对表演中的感情认同；如今，沃尔特·波洛克(Walter Pollock)所翻译的狄德罗的著作《戏剧表演的悖论》(*The Paradox of Acting*)(1883)，成为两派争论的核心。狄德罗的同胞和追随者康斯坦·科克兰(Constant Coquelin)向同样具有权威的亨利·欧文发起挑战。此前，即1880年，科克兰就出版了自己对心理控制的表演技巧的研究。关于辩论的问题以及上述演员和其他许多演员在这些问题上的观点，都在阿彻尔1888年出版的《面具还是真实面孔?》(*Masks or Faces?*)一书中做了总结和分析。

便捷快速的交通工具，促进了国际间观点的交流，各个国家的戏剧表演也相互影响，日益得到丰富。欧文和温德姆携剧团所有成员去美国访问演出，而在此之前，他们只能个人出访。而萨拉·贝因哈特(Sarah Bernhardt)则携法兰西喜剧院(the Comédie Francaise)的剧团从巴黎来到伦敦。美国的埃德温·布思(Edwin Booth)则来英国演出了《奥塞罗》(欧文扮演伊阿戈，比他以前扮演的摩尔人更符合其气质)。此外，意大利伟大



王尔德《刻意的轻浮》是具有讽刺意味的一种解放：珍妮特·阿彻奇在易卜生的戏剧《玩偶之家》中扮演娜拉·黑尔默(Nora Helmer)，图中所描绘的是中间一场中，娜拉在跳塔兰台拉舞[(1)]。这幅钢笔素描作于1892年，该剧在林阴大道剧院上演30场，是19世纪90年代、伦敦上演的至少五个版本之一。

的悲剧家托马索·萨尔维尼(Tomasso Salvini)和德国的萨克森－迈宁根(Saxe–Meiningen)公爵剧团也访问了英国。布思常常被认为是第一位现代意义上的导演，他对集体表演的密切关注肯定对欧文在吕刻昂剧院群众场景的处理，产生过影响(插图见本书第176页)。

1891年，法国巴黎的安德烈·安托万(André Antoine)的自由剧院(Théatre Libre)来访，促使戏剧评论家J.T.格林(J.T.Grein)在伦敦建立起类似试验性剧院，即独立剧院(the Independent Theatre)，并以此为平台，积极排演年迈的挪威戏剧家亨里克·易卜生(Henrik Ibsen)的戏剧，向“古代派”发起猛烈攻势。现代派的捍卫者中包括萧伯纳和阿彻尔。前者的《易卜生主义的精髓》(*Quintessence of Ibsenism*)于1891年面世，而后者翻译的易卜生全集也在紧锣密鼓的准备过程中。

然而，对多数英国观众而言，易卜生仍然仅仅是一个无足轻重的国家的默默无闻的剧作家而已，是某些知识分子的有意抬高才使他有如此高的地位。因此，他可能认为自己很幸运，《玩偶之家》(*Doll's House*)幸福的结局在1884年亨利·阿瑟·琼斯含糊其辞地重新命名为《杀鸡用牛刀》(*Breaking a Butterfly*)一剧中得到运用。1889年，珍妮特·阿彻奇(Janet Achurch)上演了阿彻尔更忠实的译本，而斯科特则将易卜生的名字读作“ibscene①”，两年后其贬低易卜生的言行变成了传说中的义愤填膺的疾呼，反对第一次上演易卜生的《群鬼》(*Ghosts*)。1891年3月13日，独立剧院开业，许可剧院上演了该剧，立刻遭到斯科特的强烈谴责，认为这部戏是“是光天化日下的污物、令人作呕扯去绷带的溃烂伤口、公开做出的肮脏行为”——关于“古代派”和“现代派”之间战争的任何虚伪，现在显然都已经被扯去。

① 一语双关，既是易卜生名字的发音，同时具有“易卜生风格的场景”的含义。——译注

(1)意大利南部的一种民间舞蹈，其节奏非常快。——译注

第十七章　浪漫与现实　1891年至1914年

1901年，几经延宕，大腹便便的威尔士亲王终于登上了王位，而此时维多利亚时代所信奉的真实，与爱德华时代的轻浮之间的紧张，已经公开化。由于19世纪90年代原始电影和廉价通俗报纸的滥觞，以及随后十年间国内工会运动积极分子和主张妇女参政者活动的日益频繁以及国外革命的影响，艺术中所表现的世界越来越酷似我们所居住的真实世界。19世纪最后十年见证了最后一个伟大的自由政府，为建立福利国家，在议会中进行的艰苦卓绝的斗争。发生在世纪之交的布尔战争(Boer War)的是是非非，已经使整个民族发生分裂，而且不久以后爆发的第一次世界大战(虽然从当代的标准来看是技术含量不高的冲突，但却给世人带来深重的灾难，许多人在战争中死去)给人留下了吞噬一切的阴影，长期以来一直挥之不去。

剧院作为一种“社会奢侈品”

面对上述所讨论的一切，商业剧院仍一如既往，自得而自满，惟一关心的是它所服务的阶级的利益。1908年，一位意大利观察家、马里奥·博尔萨(Mario Borsa)在其著作《当代英国舞台》(*The English Stage of Today*)中做出下述总结：“剧院的整个组织都反应了关于贵族特殊地位的概念，这恰恰是其保护人的观点。”结果，剧院在伦敦“随处可见”，但是，根据博尔萨的判断，隐藏在“优秀的散文戏剧极其匮乏”这一事实背后的，则是到处弥漫的“知识界的冷漠”——甚至连极端亲英的移民亨利·詹姆斯(Henry James)也不得不承认，英国的剧院乃是“一种社会奢侈品，而非艺术之必需”。

同时代人的上述评论应该能够给我们敲响警钟，某些戏剧史学家在认真地追溯某种“新戏剧”产生的历史时，往往会片面地采用某些史料。无可争议，这种现象确实存在，但是戏剧史毕竟是少数知识分子为少数知识分子写的——而西区的剧院仍然在迎合某些特殊观众的趣味，他们要么对反映深刻社会不满的政治斗争和产业



插图取材于《波尔貌通信》(*Pall Mall Budget*)，是亨里克·易卜生(1828—1906)的戏剧《建筑大师》(*The Master Builder*)中标题人物从塔上坠落的场景，1893年在特拉法尔加剧院首次在英公演。下面正在看着赫伯特·韦林(Herbert Waring)独自表演的，是他年轻的崇拜者，希尔达·旺格尔(Hilda Wangel)，由已加入英国国籍的美国女演员伊丽莎白·罗宾斯(Elizabeth Robins，1862～1952)扮演。她拥有易卜生多数戏剧在英国的演出权，在易卜生的戏剧中扮演了其他许多女主角，如《社会支柱》(*Pillars of Society*)(1889)中的马萨·伯尼克(Martha Bernick)、《玩偶之家》(1891)中的林德夫人(Mrs Linde)、《海达·加布勒》(*Hedda Gabler*)(1891)中的标题人物、《罗斯默肖尔姆》(*Rosmersholm*)(1893)中的丽贝卡·韦斯特(Rebecca West)、《利特尔·埃约尔夫》(*Little Eyolf*)(1896)中的阿斯特·阿尔默斯(Asta Allmers)和《约翰·加布里埃尔·博克曼》(*John Gabriel Borkman*)(1896)中的埃拉·伦特海姆(Ella Rentheim)。关于挪威戏剧家艺术成就的争论，一直是这个历史时期戏剧评论的核心。虽然易卜生的第一位译者威廉·阿彻尔和年轻的萧伯纳是其戏剧事业的捍卫者，但他仍受到一些保守作家(如《每日电讯》年迈但仍有影响力的戏剧评论家克莱门特·斯科特)的恶毒攻击。



约翰斯顿·福布斯－罗伯逊(Johnston Forbes—Robertson，1853～1937) 1897年44岁时扮演的第一个角色哈姆莱特。据说，萧伯纳观看了他的表演后，很受启发，创作了《恺撒和克莉奥佩特拉》，1907年终于由福布斯－罗伯逊主演，搬上了舞台。人们一般认为，福布斯－罗伯逊继承了欧文的衣钵，像刘易斯·沃勒(Lewis Waller)一样，有一个"看家"角色，即杰罗姆神秘情节剧《经三楼回去》(*The Passing of the Third Floor Back*)中的陌生人——尽管他同样还可以靠经久不衰的《哈姆莱特》来维持(这可能令沃勒艳羡不已)。根据《最后的演员兼经理人》(*The Last Actor—Managers*)的作者赫斯基思·皮尔逊(Hesketh Pearson)的观点，查尔斯·温德姆同样可以靠翻演其他人的作品生存，如《大卫·加里克》、黑尔主演的《一副眼镜》(*A Pair of Spectacles*)、亚历山大主演的《认真的重要性》、特里主演的《软毡帽》(*Trilby*)、马丁－哈维主演的《别无出路》(*The Only Way*)和弗雷德·特里(Fred Terry)主演的《深红色的紫繁蒌》(*The Scarlet Pimpernel*)。

斗争不感兴趣，要么在积极回避这一切。对萧伯纳而言，易卜生主义可能像社会主义一样，具有典型性，但是两者均不适合在高雅的谈话中进行讨论。

整个民族无论在社会地位方面，还是在理智方面，都已四分五裂。戏剧中的"现代派"像在其他艺术门类中一样，无论是其政治信仰还是艺术主张，总的来说，都很激进。他们不仅坚持，而且能够提出一种仅仅30年前还无法提及(如果说并非是不可想像的话)的理性主义哲学观。但是，他们仍在千方百计地向"特殊的贵族剧院"的堡垒，发起猛烈的进攻，却几乎没有考虑如何通过自己独特的艺术形式，来适应穷人的习惯和趣味，将这部分观众吸引过来。例如，正如下文所述，音乐厅在衰落前着实值得骄傲地红火了一把。

在西区的剧院里，幕布一般8点拉开，11点落下，这样可以给有钱的顾客以充足的时间用餐，同时按时结束演出，赶上"11点的马车"和夜宵。上层社会观众按照礼节必须着晚礼服，正厅后座观众和顶层楼座观众除外，他们社会地位低下，一般由附近通向小巷的入口出入。因此，他们不加入门厅里熙熙攘攘时尚的人群。当然，人们也不期待他们这些人能为戏剧做多大的贡献：因此，阿瑟·平内罗声言，"所表达的某个层次的观点或者讨论的问题"，根本就是"下中层人和下层人的"能力所不能及的。而且，具有讽刺意味的是，即使是自诩信奉社会主义的萧伯纳，在实践中似乎也赞同上述观点——他的戏剧中偶尔有劳动阶层人物，但他们要么是从长期以来戏剧中一直存在的聪明的仆人人物类型演变而来的，要么被描写成性情温顺但好逸恶劳、粗俗愚蠢、滑稽可笑的人物。前者如《人与超人》(*Man and Superman*)中的恩里·斯泰克(Enry Straker)，后者如《皮格马利翁》中的阿尔弗雷德·杜利特尔(Alfred Doolittle①)，人如其名，性格特征包含在了名字中(这是现在的"现实"戏剧中很少用的一种传统)。

演员兼经理人：女戏迷欢迎的男演员

事情往往就是如此，当戏剧家不再将客厅里的上层社会理想化的时候，其价值体系便被移植到浪漫爱情的领地里，而且最后一代演员兼经理人们越来越清楚地发现，由他们自己来扮演精心选择的浪漫角色倒是一种权宜之计。开创这一时尚的是乔治·亚历山大。1896年，面对同行的怀疑与猜忌，他接受了爱德华·罗斯(Edward Rose)改编的安东尼·霍普(Anthony Hope)的《曾达的囚犯》(*The Prisoner of Zenda*)，一人扮演鲁道夫·拉森蒂尔(Rudolf Rassendyll)和国王两个角色，从而使圣詹姆斯剧院摆脱了经济危机，他本人自1891年至1918年去世，一直任剧院经理。

但是，有时候，演员发现自己陷入了自己创造的浪漫人物的陷阱不能自拔。因此，刘易斯·沃勒为人虽然很谦虚、正统，而且有雄心，但是与两个角色的认同越来越强：一是根据大仲马(Dumas)小说《三个火枪手》(*The*

① "Doolittle"即"do little"，具有无所事事的意思。——译注

Three Musketeers)改编的无数戏剧中最成功的一部(1898)中的达塔格南(D' Artagnan)，一是布思·塔金顿(Booth Tarkington)以人物名字命名的戏剧《博凯尔先生》(Monsieur Beaucaire)中的博凯尔先生。第一位受女戏迷欢迎的男演员这一令人生疑的荣誉，通常给予了沃勒——其忠实的追随者甚至佩带徽章，公开宣告他们"热爱沃勒"(这一口号不久便为倒霉的首字母缩写所替代)。



刘易斯·沃勒(1860～1915)在《三个火枪手》中扮演达塔格南。第一位"受女戏迷欢迎的男演员"这一名声，使沃勒很难堪。因为他非常喜欢莎士比亚戏剧或者轻喜剧中的一些角色，但是却发现自己(像那个时代其他一些演员兼经理人一样)不可逃脱地与戏迷们喜欢的浪漫角色认同(据说，他曾经乞求，"有人帮我赶走那些骚动的女牧师[2]吗?)他主演布思·塔金顿的戏剧《博凯尔先生》(1902)，也很受欢迎。在该剧中他所扮演的角色是标题中的法国人，性情温和，举止温文尔雅，足智多谋，面对那些没有教养的英国人，丝毫不露怯色

在当时受女戏迷欢迎的男演员中，外表最能代表"令人关注的"浪漫人物者非约翰斯顿·福布斯－罗伯逊莫属。1894年，这位"想入非非、颇有诗意、人见人爱的人"〔早在1874年与他联袂出演《流浪的继承人》(The Wandering Heir)的埃伦·特里(Ellen Terry)如是描写他〕，已人到中年，他在欧文外出期间扮演了罗密欧，大获成功，超过帕特里克·坎贝尔太太(Mrs Patrick Campbell)扮演的朱丽叶。三年后，他又为颓废的一代扮演了一位无与伦比的哈姆莱特，深受人们欢迎，欧文发誓从此再也不演这个角色。

福布斯－罗伯逊最后一个大获成功的角色是杰罗姆·K·杰罗姆(Jerome K. Jerome)的戏剧《经三楼回去》中神秘、慈善的陌生人，一个与马克西姆·高尔基(Maxim Gorky)戏剧《底层》(Lower Depths)中神秘的流浪汉类似、出入于布卢姆斯伯里(Bloomsbury[1])的资产阶级化人物。杰罗姆的戏剧中陌生人的自我否定得到观众的认可，他们认为这是一种间接获得的美德，但在实践中却很少如此行事。1899年，约翰·马丁－哈维(John Martin-Harvey)在吕刻昂剧院上演了根据查尔斯·狄更斯的小说《双城记》(A Tale of Two Cities)改编而成的《别无出路》(无独有偶，这也发生在欧文外出旅行期间)，为自己创造了一个毫无自我的角色悉尼·卡顿(Sydney Carton)，也同样深受欢迎。然而，不幸的是，这个人物成为其声名的全部，借用布赖恩·福布斯(Bryan Forbes)恰当的比喻来说，"他被押向死囚车的一次次行程，绞杀了他本该更多样化、更辉煌的戏剧生涯。"

赫伯特·比尔博姆·特里(Herbert Beerbohm Tree)用他那惯常的带有欺骗性的无所事事的神气，压倒了上述所有的演员。他自1887年起，即首次登台表演八年后，开始执掌秣市剧院的管理事务，一直到1897年他在马路对面建立起女王陛下剧院(Her Majesty's Theatre)为止。特里大张旗鼓地排演了莎士比亚的戏剧(关于这一点，我们将在下文中深入讨论)，而作为演员他对法尔斯塔夫和费金(Fagin)之类的夸张人物情有独钟。即使在他向新的趣味低头讲述浪漫故事的时候，也不忘搀杂私货，在戏中加入符合他自己性情的人物，例如保罗·波特(Paul Potter)改编的乔治·杜莫里埃(George du Maurier)的戏剧《软毡帽》(1895)中的斯文加利(Svengali)。

同时，特里已做好准备，冒险出演了一些并非那么程式化的东西，获得了不同程度的成功。1893年，他出演了易卜生的《人民公敌》(Enemy of the People)，当时这出戏刚刚从日间演出剧目变成晚间演出的剧目，所以只演出了七场。但是，1914年，特里出演《皮格马利翁》，使萧伯纳首次获得巨大的商业成功。帕特里克·坎

[1]伦敦的一个区，20世纪初曾为文化中心。——译注
[2]指女戏迷，可能她们对自己所崇拜的演员老是喋喋不休，所以有如此称呼。——译注

贝尔夫人在剧中扮演伊莱扎(Eliza)，从而完善了矛盾冲突人物类型的三位一体。然而，在这些演员兼经理人中，乔治·亚历山大是最持之以恒以上演英国新剧为己任者，他在圣詹姆斯剧院演出了王尔德的《少奶奶的扇子》(1892)和平内罗的《坦克瑞的续弦夫人》(1893)。两出戏都提出，并最终回避了性的“双重标准”问题，使我们开始面对西区观众以游戏的态度对待的一个严肃的问题：“妇女问题”。

“妇女问题”

总的来说，戏剧中展开的关于“妇女问题”的辩论反映了父权主义者的忧虑，他们之所以严肃地关注这个问题，最终目的是让人心服口服地接受现状。因此，1894年，即“妇女问题”这个短语进入日常语言使用的那一年，悉尼·格伦迪(Sydney Grundy)，一位擅长模仿法国林阴道戏剧[1]家萨尔杜创作表面看结构严谨戏剧的剧作家，曾为喜剧剧院创作了一部与《新女性》(*The New Woman*)相同标题的戏剧，来对前者予以驳斥。其目的非常明确，他希望观众能够得出和他相同的结论，即她确实“像夏娃一样古老，而且恰好也像她一样渴望吃到所摘下的果子[2]”。

当然，当时盛行的性虚伪对戏剧的触动，并不亚于对社会的触动。在《苏珊叛逆事件》(*The Case of Rebellious Susan*)(1894)，19世纪90年代旨在关注“妇女问题”的时事剧之一中，亨利·阿瑟·琼斯在不动声色地对男性玩弄女性的不可避免性加以肯定的同时，极力要证明，试图用以牙还牙的方式来报复丈夫的妻子最终只能落得悲伤、悔恨和接受妇女角色的下场——“对可怜的人要宽容，直到她们学会忠贞不移”。克赖蒂林剧院经理查尔斯·温德姆禁止剧院的台柱子女演员玛丽·摩尔(Mary Moore)说出那句肯定苏珊通奸行为的台词，而在现实生活中，温德姆却一直在与玛丽·摩尔秘密私通。无独有偶，特里千方百计为得到封爵奔走，同时在与情人一个接一个地生孩子，远远超过与妻子生孩子的速度，体现了爱德华时代男性的理想——即弗兰克·哈里斯(Frank Harris)所谓的“拥有所有家庭温暖的通奸”。

令人费解的是，女演员这个职业与此同时越来越受人尊重，虽然这并非真正意义上的尊重，但起码比以前更为人所接受——虽然一位与埃伦·特里具有同样地位的一位女演员走到哪爱到哪，都撇下一个遭到疏远的丈夫、一个情人，留下许多私生子，从而强化了维多利亚时代人们对女演员这个行业的看法(她后来因与欧文联手，挽回了一点名誉，其罪过则由别人来替代了。但是，她置这一切于不顾，60岁时第三次结婚，嫁给了一个年龄比她小一半的男人，到1928年去世前一直等待了三年，即欧文获得爵位30年后，才被授予女爵士爵位)。

连续数次普查结果表明，1851年，女演员的人数大约为男演员的一半，而至1881年，从事戏剧职业的女性人数已多于男性，而且从此以后一直在持续增加：准确地说，其人数从1861年的1891人，增加到30年后的3696人。然而，这一数字恰好可以反证整个职业社会地位的提高，女演员也得到广泛接受，已不再被动辄等同于妓女。然而，仍是男性剧作家根据自己的好恶，来决定女演员扮演何种角色。

罗伯逊式的社会剧早就已经开始模仿和培养文明的行为，而公众则往往将台上和台下的行为举止混同起来，从而假定社会接受的角色反映了女演员的“真实”本性。因此，美国女演员埃达·艾萨克斯·门肯(Adah Isaacs Menken)因扮演臭名昭著的女扮男装角色玛泽帕(Mazeppa)，而声名狼藉，但其在日常生活中的行为则循规蹈矩，符合一个外国人的身份；那些希望提高自己社会地位的英国女演员则在刻意仿效海伦·福西特(Helen Faucit)，她有“完美”的婚姻，专门扮演那些符合维多利亚时代理想的庄重矜持、温顺贤良的女性角色，因而得以提前退休。甚至埃伦·特里扮演《辛白林》中的伊慕琴也获得巨大的成功，其部分的原因是，这个角色体现了维多利亚时代父权社会所崇尚的完美无瑕的理想女性的美德。

---

①指创作以消遣为主要目的的法国戏剧。——译注

②指《圣经》中所说的智慧之果。——译注



1896年，埃伦·特里(1847～1928)与欧文联袂，在吕刻昂剧院上演了《辛白林》，特里在剧中扮演伊慕琴，欧文扮演埃契摩。在剧中，她面对各种怀疑和诱惑，被迫扮演维多利亚时代忠贞不移的理想角色，用斯温伯恩(Swinburne)的话来说，就是扮演"上帝或者人类有史以来所创造的最值得敬重的女性"。特里的才华给剧中人物增添了一丝活泼与机智，但是桎梏她的父权理想与观众的生活方式以及欧文的演出风格，有着难以切断的联系，萧伯纳曾警告她说，(这是)"产生于莎士比亚女人观的尽善尽美的白痴"。

因此，1898年，已临耄耋之年的克莱门特·斯科特警告说："凡是以舞台为职业的女性，若要保持纯洁，几乎是不可能的。"此话一出，激起伦敦剧院经理们的众怒，迫使《每日电讯》解除了其颇有影响力的职位。但是，男性剧作家仍然认为，在生活的重要问题上，男人理所当然承担决策者的角色。因此，在琼斯后期的戏剧《说谎者》(1897)和《达恩太太的辩白》(*Mrs Dane's Defence*)(1900)之类父权社会的产物中，年轻的堕落者被从"放荡女人"的魔爪下解救出来，其目的是为了实现其社会供给者和立法者的最终使命。

许多有思想的女演员已清醒地认识到，不幸的是，剧院让她们扮演的角色，使她们成为男性的帮凶，按照他们的意图在舞台上表现女性。甚至对女性具有同情倾向的平内罗也认为，有必要将《臭名昭著的埃博史密斯太太》(*The Notorious Mrs Ebbsmith*)(1895)的标题女主人公，从"有见地和独立思想"的"女煽动家"，在最后一场中变成一个"恪守《圣经》教义、毫无活力"的人物。

有鉴于此，越来越多的女性开始创作自己的戏剧——尽管(可能恰恰是因为)女性在不那么受公众关注的小说创作中获得了成功，但是自18世纪初叶以来，尝试戏剧创作的女作家可谓寥若晨星。而且，由于没有同情心的男性演员兼经理人把持着戏剧界(同样由于根深蒂固的偏见，戏剧中缺乏为她们自己设计的中心角色)，妇女还被迫参与剧院的管理。例如，1907年，莉娜·阿什韦尔(Lena Ashwell)接管了金斯威剧院的管理。次年，女演员妇女选举权促进同盟(Actresses' Franchise League)成立，其宗旨是为妇女争取选举权运动奔走呼吁，提供积极的支持。正如在宪章运动时期，具有同情心的演员在各种集会上表演节目，为妇女运动宣传家的良药裹上糖衣。起初演出的是一些独幕剧之类的，后来则演出一些为这些场合专门创作的戏剧。西塞莉·汉密尔顿(Cicely Hamilton)与伊迪丝·克雷格(Edith Craig，埃伦·特里之女)的女伴"克里斯托弗"·圣约翰('Christopher' St John)合作创作的《如何赢得选票》(*How the Vote Was Won*)(1909)是其中最优秀的戏剧之一。这是一部节奏明快的闹剧。在剧中，男人声称，保护女人是他们的天职，而女人故意轻信他们的话，强烈要求给予"保护"，从而彻底左右他们。戏剧以此方式实践了标题做出的许诺。

妇女选举权同盟的活动所带来的传统意义上的重要结果是，1911年，同盟成员极为不情愿地同意参加乔治五世加冕典礼的庆祝活动——期间，具有讽刺意味但可以想像的是，她们演出了本·琼森的假面剧《喜悦的幻觉》(*The Vision of Delight*)。后来，参加运动的一些重要人物组建了自己的戏班——这些重要人物中最令人注目的是伊内兹·本苏曾(Inez Bensusan)和伊迪丝·克雷格。前者于1913年成功地在科勒尼特剧院(the Coronet[1])组织了一个妇女戏剧专门演出季节，而后者则在次年组建了先锋派演员(Pioneer Players)剧团，并设法维持到第一次世界大战结束。

[1]意思是王子、贵族等戴的小冠冕。——译注

问题剧与通俗剧

其他一些以妇女问题为题材的戏剧，即使主题不特别严肃，其结构则非常正统，而且西塞莉·汉密尔顿和吉萨·索尔比(Githa Sowerby)两位女戏剧家都不反对将自己的剧作标签为“问题剧”——尽管19世纪90年代，格伦迪处心积虑地怀着恶意制造这样一个术语，来描述当时英国刚刚兴起的自然主义在关于某一特定社会“问题”(往往在戏剧中有不同的表现)的讨论或者说明中的冲突。前者的剧作《多布森家的黛安娜》(*Diana of Dobson's*)由阿什韦尔于1908年在金斯威剧院上演，而后者的《拉瑟福德与儿子》(*Rutherford and Son*)则于1912年在综艺剧院上演了整整一个演出季节。

关于欧洲大陆上盛行的左拉(Zola)的“日常生活典型片段”现实主义以及最近的格哈德·豪普特曼(Gerhard Hauptmann)的《织工》(*The Weavers*)或者高尔基的《底层》的影响，在英国戏剧中几乎不见踪影。的确，能够回忆起的极其少见的几个例子，要么是妇女运动的产物，要么是受到更现实的外省戏剧影响的结果(关于这一点，见下文)。事实确实如此。例如，D.H.劳伦斯(D.H.Lawrence)在《一个矿工的周五晚上》(*A Collier's Friday Night*)、《儿媳》(*The Daughter-in-Law*)、《丧夫的霍尔罗伊德夫人》(*The Widowing of Mrs Holroyd*)等作品中，栩栩如生地描绘了矿工社会的生活，三部戏都写于1912年前，但是五十多年后仍未上演。

可以预测，包围“新戏剧”人物的箱式布景，往往是家庭内部或者公司内部场景的象征，与观众实际生活或者追求生活的空间，并无很大差异。因此，萧伯纳虽然不恰当地认为，《鳏夫的房产》(Widower's Houses)或者《华伦夫人的职业》(Mrs Warren's Profession)中所揭示的“问题”(分别为贫民窟里的地主土地所有制和卖淫)，使这些戏剧当之无愧地为“不愉快的戏剧”，但是故事的背景却并非是贫民窟或者妓院。这些戏剧所追求的不是视觉(或者言语)的“逼真”，而是，或者更确切地说，在戏剧艺术的界限内描写资产阶级以外的人群的生活——总的来说，自然主义在现在的新戏剧中体现为人们对变化了的人物的认识。



1904年，J.M.巴里(J.M.Barrie)经久不衰的圣诞剧《彼得·潘》(*Peter Pan*)在约克公爵剧院首次公演的海报。巴里(1860－1937)还创作了另外一些反映“成年人”想入非非的剧作，如《上流街道》(*Quality Street*)(1902)和《玛丽·罗斯》(*Mary Rose*)(1920)。但是，后者远不如其温和的社会讽刺剧，如《可敬的克莱顿》(*The Admirable Crichton*)(1902)、《每一个女人都知道的》(*What Every Woman Knows*)(1908)和《亲爱的布鲁特斯》(*Dear Brutus*)(1917)，经得起时间的考验。在这些作品中，作者固有的感伤情绪为想像和持久潜伏的魅力所淡化。

在情节剧(社会剧的确也如此)中，人物总的来说必须服从情节的需要——所做出的一些变化，则往往是在任意地对一系列永恒的特征施加影响而已。规则决定了戏剧的社会和艺术规范性，业已接受的规则背后的假设或者得到满足，或者直接被歪曲——正如贵族在戏剧中被变成恶棍，而劳动者则被赋予贵族的精神。从另一方面来讲，自然主义按照它所认为的人在现实生活中的形态来表现人物，即人是遗传与环境共同作用的结果。然而，这变成一种本质上同古典悲剧并无二致的决定论戏剧模式。

因此，目前发生的事件背后的驱动力是过去的行为，而非情节的细枝末节。尽管这样来看待问题更有“现实”意义，但是人最终的结局如果受到出身和社会情景的制约，便像被无情的命运操纵一样，无法逃避。因此，无力逃避之感充斥着甚至最优秀的新自然主义剧作——这在戏剧中有时以悲剧形式体现出来，如易卜生的《群鬼》，有时则以喜剧形式体现出来，如萧伯纳的《人与超人》。尽管戏剧家用心良苦，但这只能在观众心目中产生这样一种感觉：世界无论多么残缺，人都无能为力，无计可施。

因此，在艾尔弗雷德·苏特罗(Alfred Sutro)、圣约翰·

汉金(St John Hankin)、当时崭露头角的萨默塞特·毛姆(Somerset Maugham)等作家的作品中，英国本土的自然主义不久以后便与旧的“社会剧”，有机地整合了起来，这并不足为怪。甚至那些具有自由精神的剧作家都在竭力扩大自然主义的领地——例如，格兰维尔·巴克(Granville Barker)通过《沃西家族的遗产》(*The Voysey Inheritance*)(1905)中未解决的两难境地，或者高尔斯华绥(Galsworthy)则通过《斗争》(*Strife*)(1919)和《法网》(*Justice*)(1910)中对平等的关注，来极力做到这一点，而在欧洲大陆上，这种风格的创造力已消耗殆尽。

1899年，亨里克·易卜生创作了最后一部戏剧，而此时艾尔弗雷德·杰瑞(Alfred Jarry)则在其荒诞派原型之作《乌布王》中，将个体心理学几乎刚刚出世就扼杀了，而奥古斯特·斯特林堡(August Strindberg[1])则已进入表现主义创作时期。与此同时，莫里斯·梅特林克(Maurice Maeterlinck[2])的戏剧则闪烁出了象征的火花。与上述剧作家最接近的英国剧作家是斯蒂芬·菲利普斯(Stephen Phillips)——威廉·阿彻尔对他持乐观态度，称其为弥尔顿再世，原因是他曾创作了一些格调高雅的诗剧，如《希律王》(*Herod*)(1900)、《尤利西斯》(*Ulysses*)(1902)和最著名的《保罗与弗兰切斯卡》(*Paolo and Francesca*)(1902)。亚历山大和特里都曾演出过他的剧作，但是其作品不久就变得夸夸其谈，毫无逻辑。



1905年，韦德雷纳—巴克(Vedrenne—Barker)负责宫廷剧院管理期间，萧伯纳的戏剧《人与超人》首演剧照。安·怀特菲尔德(Ann Whitefield)和杰克·坦纳(Jack Tanner)二人被“生活的力量”无法抵抗地扭到了一起，该角色分别由利拉·麦卡锡(Lillah McCarthy，本书第192页中也扮演维奥拉)和她未来的丈夫格兰维尔·巴克扮演——在本剧中显然是萧伯纳的打扮。巴克第二次结婚后，多用人们熟悉的带连字符的名字，后来受其妻子唆使，放弃舞台生涯，但却创作了《莎士比亚戏剧序幕》(*Prefaces to Shakespeare*)。

那个时代经得起时间考验的剧作，往往都通过作者的仇视向我们描述了事物的真相。因此，布兰登·托马斯(Brandon Thomas)将温和的性引诱，融合到更温和的对社会和惟利是图的理想的讽刺中，熟练地给经久不衰的闹剧《查利的姨妈》(*Charley's Aunt*[3])(1892)注入活力，虽然这是以保证戏剧在当时获得成功，但是剧中对性别角色和老龄化进程的无所适从，只是轻描淡写地做了描述，或予以升华，我们今天对此也分外珍惜。

詹姆斯·巴里的剧作《可敬的克莱顿》(1902)在矫揉造作的表面背后隐藏着另外一种不安，一种对社会而非对性的不安。剧中标题人物是一个典型的管家，全家被困在一个荒岛上后，他承担起主人的角色，但恢复常态后，他又退缩回到自己“恰当的位置”上。即使如此，据A.E.W.梅森(A.E.W. Mason)记载，斯夸尔·班克罗弗特仍然觉得这样“将客厅与佣人的大厅并列”，是“令人很痛苦的主题”。有这种想法者绝非班克罗弗特一人。即使是更经得起时间考验的成功之作《彼得·潘》，尽管给人以想入非非的愉悦，它所揭示的真理，无论是关于巴里个人心理的真理，还是关于正在做好准备根据预备学校教授的伦理道德去打一场世界大战的父权社会的真理，都同样令人感到痛苦。

我们今天认为重要的作家在当时的声望颇耐人寻味。根据戏剧批评家伊恩·克拉克(Ian Clarke)所校对的数据，1890年至1919年间，萧伯纳的戏剧共上演了2568场，琼斯的剧作共上演了3690场，平内罗的剧作至少演出过4834场，而高尔斯华绥和巴克的剧作则分别仅仅上演了290场和231场。在19世纪最后的十年间，萧伯纳实际上已经超过了其竞争对手，成为跻身商业领域的惟一一位“新剧作家”，因此对观众的影响是知识精英阶

①瑞典最伟大的戏剧家，瑞典现代文学的开创者，对欧美戏剧艺术影响深远。——译注

②比利时象征派诗人和戏剧家，1911年获诺贝尔文学奖。——译注

③“aunt”的意思也可能是“姑妈”、“舅妈”、“叔母”、“伯母”等，但此处只选择其中之一。——译注

层所无法企及的，但是从他的第一部戏剧公演到获得如此成功，前后经历了十年的时间，期间他为了建立起商业演出的平台，做了许多有意识的宣传——更不用说冒险冲破当时可接受的界限了。

萧伯纳的自我塑造

在19世纪90年代十年间，萧伯纳作为戏剧评论家比作为戏剧家，影响更大，但是他同时也在刻意地塑造自己，集直言不讳的社会主义者(中年早期)与现在所谓的媒体名人于一身。至1898年，他所创作的七部《愉快的和不愉快的戏剧》(*Plays Pleasant and Unpleasant*)只有两部被上演。同年，他采取在当时非同寻常之举，出版了装帧精美的阅读版，这样做显然是保证其发行量的惟一方式。因为他作为表演戏剧家，起初与小戏剧社团的活动有着千丝万缕的联系，这些社团组织自从1891年J. T. 格莱恩建立独立剧院以来，一直在模仿欧洲大陆的"新戏剧"作品，而且(在租借来的剧院里)为(尽管很有感受力)通常很少的观众演出。

在独立剧院存在的六年间，其主要宗旨是演出名不见经传的外国戏剧家(当然也包括易卜生)的作品，但是1892年，剧院还上演了《鳏夫的房产》，萧伯纳从此踏上了迟到的戏剧生涯。其衣钵先是由妇女运动与易卜生戏剧运动的先驱伊丽莎白·罗宾斯1897年组建的新世纪剧院(the New Century Theatre)所继承，后来则由戏剧社(the Stage Society)发扬光大，直到第一次世界大战爆发。1899年，戏剧社首场上演了《说不清道不明》(*You Never Can Tell*)，从而使萧伯纳再次成为公众人物。次年，《坎迪德》(*Candida*)首次公演，由当时的戏剧新秀兼志向远大的剧作家哈利·格兰维尔·巴克(Harley Granville Barker)扮演马奇班克斯(Marchbanks)。

自1904年至1907年，格兰维尔·巴克与J.E.韦德雷纳合作管理宫廷剧院期间，萧伯纳的作品开始走红，至少有11部戏剧上演，从而奠定了其"新派"娱乐喜剧作家的坚实地位。同时，在韦德雷纳－巴克演出季节期间还上演了巴克本人、高尔斯华绥和汉金的剧作——更不用说欧里庇得斯的作品了，封存在书斋数百年后，其三部悲剧(吉尔伯特·默里的新译本)得以重见天日。萨默塞特·毛姆步萧伯纳之后尘(尽管并没有接受其政治观点)，因戏剧社和宫廷剧院先后上演其剧作而出名——1907年，其剧作《弗雷德里克夫人》(*Lady Frederick*)在西区剧院公演，同年另外三部构思精巧但内容空洞的社会剧公演。

此时，萧伯纳已真心实意地承担起其特许弄臣的终身角色，以自封的共产主义者的身份，向所仇视的社会制度发起了冷嘲热讽。由于他还相信，性冲动受"创造性进化"(在其戏剧中表现为"生命力")的控制，因此在他的喜剧中任何类型的爱情都具有扭捏之态，都会促进血统的改良——良好血统并非家族荣誉问题，而是优生工程问题。从这一方面讲，正如在其他一些方面，萧伯纳式的"语气"具有不可模仿性。但是，从他在其戏剧中插入他自己的代言人这一事实来看，正如民间传说所肯定的，萧伯纳在戏剧化的辩论中，对魔鬼给予了过多的关注。在他的戏剧中，辩论给予戏剧情节以真实感，在此过程中那些严肃的问题则往往被简化为文字游戏。

因此，萧伯纳对爱尔兰问题的讽刺之作，《英国佬的另外一个岛屿》(*John Bull's Other Island*)(1904)，受到多数被讽刺对象的喜爱——事实上，阿瑟·贝尔福(Arthur Balfour)首相两次观看了此剧。尽管萧伯纳在《巴巴拉少校》(*Major Barbara*)(1905)中对作为救世军招待所的神圣伦敦下层，进行了鞭辟入里的揭露，但是由于他喜用模棱两可的对话，结果戏剧以他支持武器生产收场，把它看成一种社会服务形式。只有在《伤心之家》(*Heartbreak House*)中，一种原始的诚实精神才触动他的内心，创造出一种英国人后来所谓的契诃夫式的(但是，当时了解安东·契诃夫(Anton Chekhov)者凤毛麟角)更深沉、苦乐交加的气氛。《伤心之家》创作于第一次世界大战期间，当时武器生产已不再是供人玩笑的话题。

据信，小戏剧社因为具有俱乐部性质，因而可免受宫务大臣审查。《群鬼》得以在商业剧院里上演，原因并非如此简单，既然宫务处的戏剧审查官早就明确表示，他不会给予许可——正如后来，1902年，他拒绝给《华伦夫人的职业》发放许可证，1907年又拒绝了巴克的《垃圾》(*Waste*)一样，那么《群鬼》的上演也是不可能的。但一场激烈、具有广泛基础的反审查运动爆发了，结果导致1909年议会调查委员会(Committee of Enquiry)

的成立，他们先广泛征求了名人、善良的人和固执己见的人的意见，最后做出决断，维持现状。这让商业剧院经理们松了一口气。他们并无意预测观众的品位，而是对许可证可能给予的保护非常珍视。

保留剧目轮演运动

“戏剧改革”所做出的各种努力，纵使并非像维多利亚时代后期戏剧批评家马休·阿诺德(Matthew Arnold)所假设的那样，无法抗拒，在其他一些方面也成败参半。1904年，由于比尔博姆·特里的极力推进和慷慨解囊，皇家戏剧艺术学院(the Royal Academy of Dramatic Art)成立——但是，自相矛盾的是，特里本人一向坚持认为，表演是无法教授的。皇家戏剧艺术学院是第一个戏剧表演学校，而且学校的建立带来了表演培训标准的改进，从而对戏剧行业产生了深远的影响，提高了准入标准，其影响绝不亚于1905年演员联盟(the Actors' Union)的成立，联盟的宗旨是为演员争取更高的工资和良好的工作条件。但是，具有讽刺意味的是，上述目的直到它名存实亡并于1929年与演员协会(Actors' Equity)合二为一，才基本上得到实现。

1904年，威廉·阿彻尔和格兰维尔·巴克共同发表了《国家剧院计划与估算》(*Scheme and Estimates for a National Theatre*)一书，提出了一些尚不够成熟的建议和主张，为戏剧改革起了推波助澜的作用，但是若要得到实现，则需要相当长的时间。他们主张，应仿效欧洲大陆的模式，突破当时在宫廷剧院实行的有限的保留剧目轮演制，实行“真正的保留剧目轮演”。但是，1907年，韦德雷纳和巴克双双来到萨沃伊剧院后，开始实行上述主张，却遭到当头一棒，演出费用的急剧增加，导致两人合作关系的破裂。1910年，查尔斯·弗罗曼(Charles Frohman)在约克公爵剧院进行了十部戏的固定剧团保留剧目轮演。像弗罗曼这样有商业头脑的精明经理，竟然做出如此的尝试，当然具有深远意义，但是其失败则意义更深远——它验证了达尔文的适者生存理论，戏剧亦然，保留剧目长期演出制已经塑造了西区观众的习惯。

然而，在伦敦以外的各个地区，剧院走的是一种具有英国特色的有限保留剧目轮演制与“真正”的保留剧目轮演制之间的折中道路，一出戏连续演出一周(通常每晚两场)。这种以某一地方为大本营的轮回演出制度是一种更可取的形式，取代了巡回演出制。1907年，安妮·霍尼曼小姐(Miss Annie Horniman)，一位茶叶富商的继承人，在曼彻斯特建立起第一家保留剧目轮演剧院。1908年至1913年间，“保留剧目轮演”剧院相继在格拉斯哥(Glasgow)、利物浦、伯明翰、布里斯托尔等地建立。自1908年起，霍尼曼小姐的曼彻斯特剧团在快乐剧院演出的剧目，反映了当地人的态度和关心的问题——尽管像西区人的态度和关心的问题一样，仍然受阶级的支配，但似乎已不那么排外，获得相当大的成功。

“曼彻斯特派”戏剧创作的倡导者包括下述著名剧作家：一是阿伦·蒙克豪斯(Allan Monkhouse)，其代表作是《恶有恶报》(*Reaping the Wind*)(1908)和《玛丽·布鲁姆》(*Mary Broome*)(1911)；二是斯坦利·豪顿(Stanley Houghton)，其著名剧作为《年轻一代》(*The Younger Generation*)(1910)和《欣德尔·韦克斯》(*Hindle Wakes*)(1912)；三是哈罗德·布里格豪斯(Harold Brighouse)，一个远非描写邻里鸡毛蒜皮琐事的自然主义作家，其剧作《北方人》(*The Northerners*)(1914)，是对勒德派捣毁机器这一主题表现主义式的探索，这部作品与《霍布森的选择》(*Hobson's Choice*)(1916)有相似之处，两者显然都是对日常生活的描述。《霍布森》一剧的情节围绕着一个身强力壮、为“她的”男人挺身而出的女人展开，在伦敦这样一个常用“外省的”这一形容词来描述亨里克·易卜生的地方，受到青睐。但《霍布森》并非是惟一的一部受欢迎的戏剧，这并不足为怪。

1904年上半年，慷慨大方的霍尼曼小姐租下了都柏林的阿比剧院(the Abbey Theatre)，此前自1899年起，诗人W.B.叶芝(W.B.Yeats)、格雷戈里夫人(Lady Gregory)、乔治·莫尔(George Moore)和爱德华·马丁(Edward Martyn)一直在这里维持爱尔兰文学剧院(the Irish Literary Theatre)的运作。叶芝在戏剧中探索了爱尔兰人意识的神秘根源，但在实践中，其戏剧仍然只能满足特殊的趣味；而格雷戈里夫人则擅长用趣闻逸事式的，近乎是归化的方式来处理复兴中爱尔兰民族的民间故事。新组建的阿比剧团在J. M. 辛格(J. M.



利拉·麦卡锡在格兰维尔·巴克在萨沃伊剧院上演的《第十二夜》(1912)中扮演维奥拉(Viola)。诺曼·威尔金森(Norman Wilkinson)形式化、程式化的固定布景，与特里使用的铺张的装潢(和真实的草地)，形成鲜明的对照。利拉·麦卡锡(1875～1960)因在巴克的戏剧中扮演角色而出名，但是她也从事剧院管理工作，1912年管理小剧院(Little Theatre)，1919年(即与巴克离婚一年后)管理金斯威剧院。两人在这家充满活力的剧院一直工作到戏剧生涯结束。

Synge)的戏剧中，发现了一种自然主义天才的声音，这在《骑马下海的人》(*Riders to the Sea*)(1904)中以悲剧形式表现出来，而在《西方世界的花花公子》(*The Playboy of the Western World*)(1907)中则以农村喜剧的形式表现出来。

可惜的是，1909年，辛格英年早逝，因此留给后人的剧作很少，而且有些戏剧引起某些观众的抵触情绪，他们认为它们冒犯了他们的民族尊严——其中最令人难忘的是《花花公子》一剧，该剧上演后引起观众"骚动"，使都柏林和纽约两地的首场演出以失败告终。另外，1909年在伦敦首次公演的《补锅匠的婚礼》(*The Tinker's Wedding*)也因为其暗含反教权主义内容，引起观众反感，被认为"太危险"不适合在阿比剧院演出。事实上，辛格以生动形象而诗化的笔触，描述了爱尔兰的民族性格和复兴文化自尊的事业，他所取得的成就比300年前莎士比亚为其同胞所做的还要大。

各种处理莎士比亚戏剧的方式

这个时期上演的莎士比亚戏剧风格各异，千姿百态。1897年后，已被认可(而且确实是人们期待)的以场面恢弘为特点的莎士比亚戏剧展，从吕刻昂剧院转移到了新落成的女王陛下剧院，在这里特里步欧文后尘，为了装饰的方便，任意切割莎剧文本、重新安排场次。然而，虽然特里将原来的五幕，改为新剧中流行的三幕，由此减少了两次场景切换的间隔，但在复杂的场景变换过程中，长时间的等待仍司空见惯。

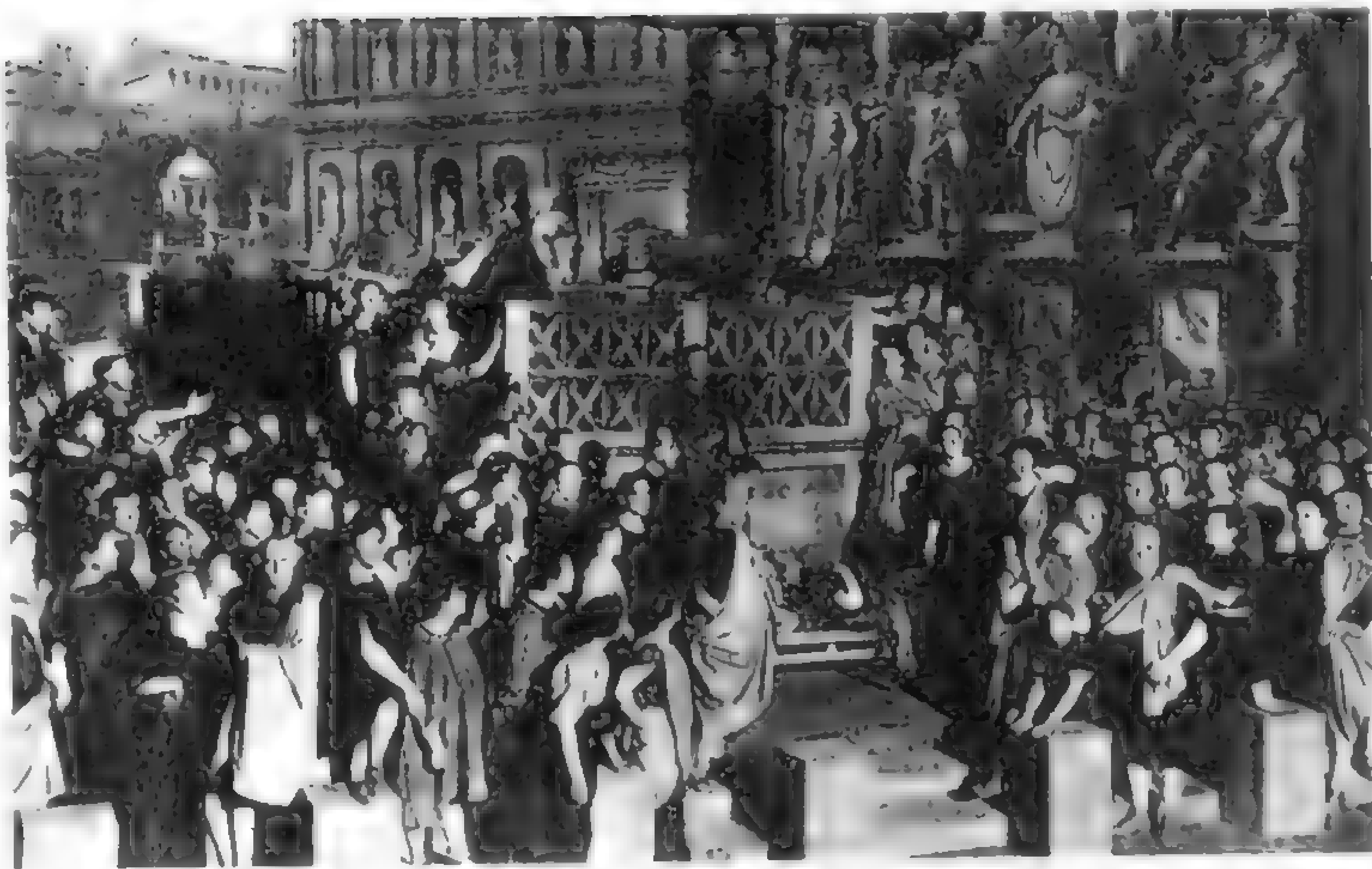
特里这种头重脚轻的精巧风格，不久便引起人们的嘲笑。但是，假如他对待自然主义和象征主义的态度再刻板一点的话，那么其目标，则往往与几乎同时代令人敬畏的斯坦尼拉夫斯基在同一时期在莫斯科艺术剧院(the Moscow Art Theatre)上演契诃夫戏剧的目标相一致。其相似之处远不止于此，在康斯坦丁·斯坦尼拉夫斯基(Konstantin Stanilavsky)的《樱桃园》(*The Cherry Orchard*)中，甚至场景中鸟的婉转叫声，都与特里的《无事生非》极为相似。特里表演的《仲夏夜之梦》中使用的活兔子和《第十二夜》中层次明显的真实草坪，都已逐渐变成戏剧民俗，成为片面追求真实效果的典型。然而，它们所揭示出来的是一种与斯坦尼拉夫斯基并非完全不同的本能，后者对《奥赛罗》中船在威尼斯运河上行进时船桨划动发出的真实的哗哗水声，大加赞扬。

自1905年起，特里邀请从事莎士比亚戏剧表演的同行，参加一年一度的莎士比亚诞辰纪念演出活动。因此，F.R.本森(F.R.Benson)和威廉·波尔(William Poel)风格迥异的两位戏剧导演(凡是那些以指导戏剧连贯演出为己任的人，现在都可被称为导演)都效命于国王陛下剧院(His Majesty's①)。大约三十年来，本森一直在跟随最后名副其实的保留剧目剧团之一，在全国各地巡回演出莎士比亚的戏剧，自1886年起，负责在艾冯河畔斯特拉福新建成的莎士比亚纪念剧院(Shakespeare Memorial Theatre，1879年开业)举行的纪念演出活动。在这家剧院里，当时对莎士比亚的崇拜，正在经历从想像到产业化转变的加速过程。

作为导演，本森处理莎士比亚戏剧的方式，似乎游移于极具动感的风格与凝重的葬礼风格之间。前者如《亨利五世》，节奏明快如慢跑；后者如《哈姆莱特》，节奏缓慢，整出戏长达六小时，其中还不包括晚餐休息时间。

①即原来的女王陛下剧院，因英国此时在位的是国王爱德华七世，故易名。——译注

威廉·波尔为恢复伊丽莎白时代戏剧表演的“简约、明快”风格，再现当时舞台莎剧表演的方式，做出了不懈的努力，因为他认为这就是那个时代戏剧表演的典型特征。1881年，他根据第一四开本上演了《哈姆莱特》，颇具独创性地将学术与戏剧有机地结合了起来，因此具有开拓意义，而他将莎士比亚同时代作家的剧作重新收入保留剧目中之举，亦为同时代人之先。而且，1892年，他将韦伯斯特的戏剧《马尔菲的女公爵》，重新搬上了独立剧院的舞台，此举与哈夫洛克·埃利斯(Havelock Ellis)推广伊丽莎白时代和詹姆斯一世时代“次要”作家的作品不谋而合，他主持将具有广泛影响的“旧剧作家优秀戏剧”纳入美人鱼系列，大胆、原封不动地搬上了舞台。



赫伯特·比尔博姆·特里主演的《裘力斯·恺撒》(1911年)中公开辩论的场景，从剧照中可以看出特里对布景和演员细节方面的关注。特里在剧中扮演安东尼，正背对论坛站在那里。特里(1853～1917)在冒险演出了易卜生和萧伯纳的戏剧的同时，还无情地在舞台上显示自己的存在，无论是扮演《软毡帽》(1895)中的斯文加利，还是扮演《亨利五世第一部》(1896)中的法尔斯塔夫，抑或是在萧伯纳戏剧《皮格马利翁》(1914)中(与一位同样具有坚定意志的帕特里克·坎贝尔太太)演对台戏，都显示自己的存在。特里自1887年起开始执掌秣市剧院的管理事务，之后亲自监督了女王陛下剧院的建造，这座剧院自1897年到1915年为特里的根据地。

一年后，波尔在未来的仿鸿运剧院里为格莱恩演出了《量罪记》。之后，1895年，他组织成立了自己的伊丽莎白戏剧社(Elizabethan Stage Society)，在随后的十年间，据波尔宣称，一直在上演“原汁原味”的伊丽莎白时代的戏剧，除莎士比亚外，恰好还有琼森的戏剧。虽然后代学界对他的一些观念产生了怀疑，而且由于其伊丽莎白式舞台的位置距离台口较远，因此常常加大了观众与演员之间的距离，从而否定其孜孜追求的与观众的亲密关系。但是，波尔是将数百年来在莎士比亚戏剧表演中沉积的(物质上的和思想意识上的)乌七八糟的东西清除干净的重要人物之一。

从语言修辞来讲，波尔向人们表明，用利拉·麦卡锡的话来说，“即使戏剧在以狂风暴雨的方式发展时”，仍然可能“保持诗的完美节奏和旋律”。利拉·麦卡锡也因最早创造了萧伯纳戏剧中的女主角而负盛名，留在人们的记忆中。当时指导她戏剧演出的是格兰维尔·巴克。此人后来不仅成为她的丈夫，而且在1912年至1914年间，与她合作在萨沃伊剧院演出了一系列莎士比亚戏剧。在演出这些戏剧的过程中，他们吸取了波尔的教训，但是为了适应当时的舞台演出条件、满足观众的期望，也做了一些细微的调整。

因此，巴克在其剧院正厅前座区前上方建了一个突出式舞台①，用安装在一层楼厅前排座位前面的挂电灯的吊杆，取代了脚光。这是一种折中的处理方式，甚至将埃伦·特里的儿子格登·克雷格(Gordon Craig)提出的一些全新的设计理念吸收了进来。格登·克雷格是一个孤独、好打破沙锅问到底的人，他的纪念碑式的柱子和宽阔的台阶与伊丽莎白时代的舞台演出无关，但是却满足了对有利于创造戏剧氛围和演出连续性的一体布景的需求。

克雷格一生大部分时间都是在自我流放中度过的，他作为理论家的影响远远大于其作为戏剧实践家的影响。他认为，演员就是超级木偶，任人摆布，这一观点受到那些经受挫折的导演的欢迎，但是却阻碍了整个戏剧职业的发展。然而，他对欧文一往情深，念念不忘——不仅作为父亲的替身，而且因为他作为演员在《钟声》中

①前部伸入池座突出于幕前，观众可以从正面和两侧观看戏剧表演的舞台。——译注

从滑稽讽刺剧到时俗讽刺剧

由于约翰·霍林斯黑德(John Hollingshead)的奉献及其戏班主要演员弗雷德·莱斯利(Fred Leslie)和内利·沃伦(Nellie Warren)的天才，滑稽讽刺剧人为地存在了下来，但是其性展示和温和讽刺的双重吸引力，现在却在快速发展的音乐喜剧和时俗讽刺剧中找到了便利的发泄口。

"音乐杂耍闹剧"，霍林斯黑德在快乐音乐厅的合作伙伴和继承者乔治·爱德华兹(George Edwardes)如此命名这种戏剧形式，起初很端庄得体，只是暗示而非直接显示《快乐女孩》(The Gaiety Girl)中的女子气。从历史渊源来看，快乐女孩是一个产生于1893年同名演出的一个人物类型，后来十年间，逐渐演化为《女店员》(*The Shop Girls*)和以不同面目出现的其他各种类型的女孩。当然，歌舞演出主办者很快便认识到，"歌舞队女演员"的自然条件具有巨大潜力，可加以利用。因此，歌舞队女演员用"在剧场后门捧女演员的男子"(stage door Johnny)，取代了扮演女官的"合法"女演员，并在他的陪伴下出入时髦的餐馆，偶尔跻身于贵族行列，受到吹毛求疵者廉价的苛责。

风格更平易近人的时俗讽刺剧在1893年宫廷剧院上演的《钟下》(Under the Clock)中，已有雏形，至1899年《香罐》(Potpourri)首次在位于诺丁山(Notting Hill)的小科勒尼特剧院公演时，已发展成熟。其发展，伴随亨利·菲尔丁的戏剧生涯，有过中断，而现在却将时事小品(skits)、歌曲和流行戏剧的模仿糅合到一起，成为不如菲尔丁的剧作那么尖刻犀利的政治讽刺剧——尽管据称，有一部戏剧，即1736年《香罐》上演前仅两天在水晶宫剧院首次公演的《惠特克梦境纪实》(A Dream of Whitaker's Almanack)，直接产生于《历史纪事》，但可惜的是，这出戏似乎已消失得无影无踪了。

世纪之交后，规模恢弘的时俗讽刺剧越来越受欢迎。位于莱斯特广场附近的帝国剧院，上演了许多时俗讽刺剧，从1906年的《维纳斯》(Venus)，到1911年的《确实如此！》(By George！)，取材广泛。前者是对成熟女性间接的歌颂，后者则是对新加冕的国王更间接的颂扬。在位于圣马丁胡同(St Martin's Lane)的大剧院，1904年建成的一座杂耍剧场，奥斯瓦尔德·斯托尔(Oswald Stoll)表达了其对法国戏剧风格的感激——这些演出后来扩展成完整的戏剧，他将顾客招徕进修缮后的米德尔塞克斯音乐厅(Middlesex Music Hall)，为他们上演了《漂亮！》(C'est Bon！)、《真漂亮！》(Cachezça)和《确实真漂亮！》(C'est Chic！)。



1912年，《人人如此》(Everybody's Doing It)在帝国剧院公演，适时地将

表现出来的超越情节剧的令人心醉神迷的力量。然而，作为一种戏剧形式，情节剧事实上随着最后一位传统的倡导者威廉·特里斯(William Terriss)的去世，也销声匿迹了。1897年，特里斯在与他的名字为同义词的阿戴尔菲剧院舞台门口遇刺身亡。

音乐厅的发展

现在的音乐厅节目单内容越来越庞杂，使之成为名副其实的"综艺"剧场。许多战前的明星仍一如既往，

新近来自美国的雷格泰姆[1]接纳到英国的戏剧表演中。同年，艾伯特·德·考维尔(Albert de Courville)在竞赛场(Hippodrome[2])以美国的方式，第一次演出了场面宏大的《哈罗，雷格－泰姆!》(Hullo, Rag-time!)，成为伦敦人的齐格飞(Ziegfeld[3])。而在阿尔哈姆布拉音乐厅(Alhambra)，来自巴黎的安德烈·夏罗(André Charlot)上演了《打死那只苍蝇!》(Kill That Fly!)。随后，1914年，C.B.科克伦开始执掌新落成、适合交互式演出的公使剧院(Ambassadors)的管理，两年后他又兼并了相邻的圣马丁剧院(开业演出了《胡普拉!》(Houp La!)，剧中充分利用了战时人们对展示女性肉体的松动态度)。此时，夏罗已转移到综艺剧院，同来综艺剧院的还有宾尼·黑尔(Binnie Hale)、比阿特丽斯·利利(Beatrice Lillie)、格特鲁德·劳伦斯(Gertrude Lawrence)等即将成名的演员。

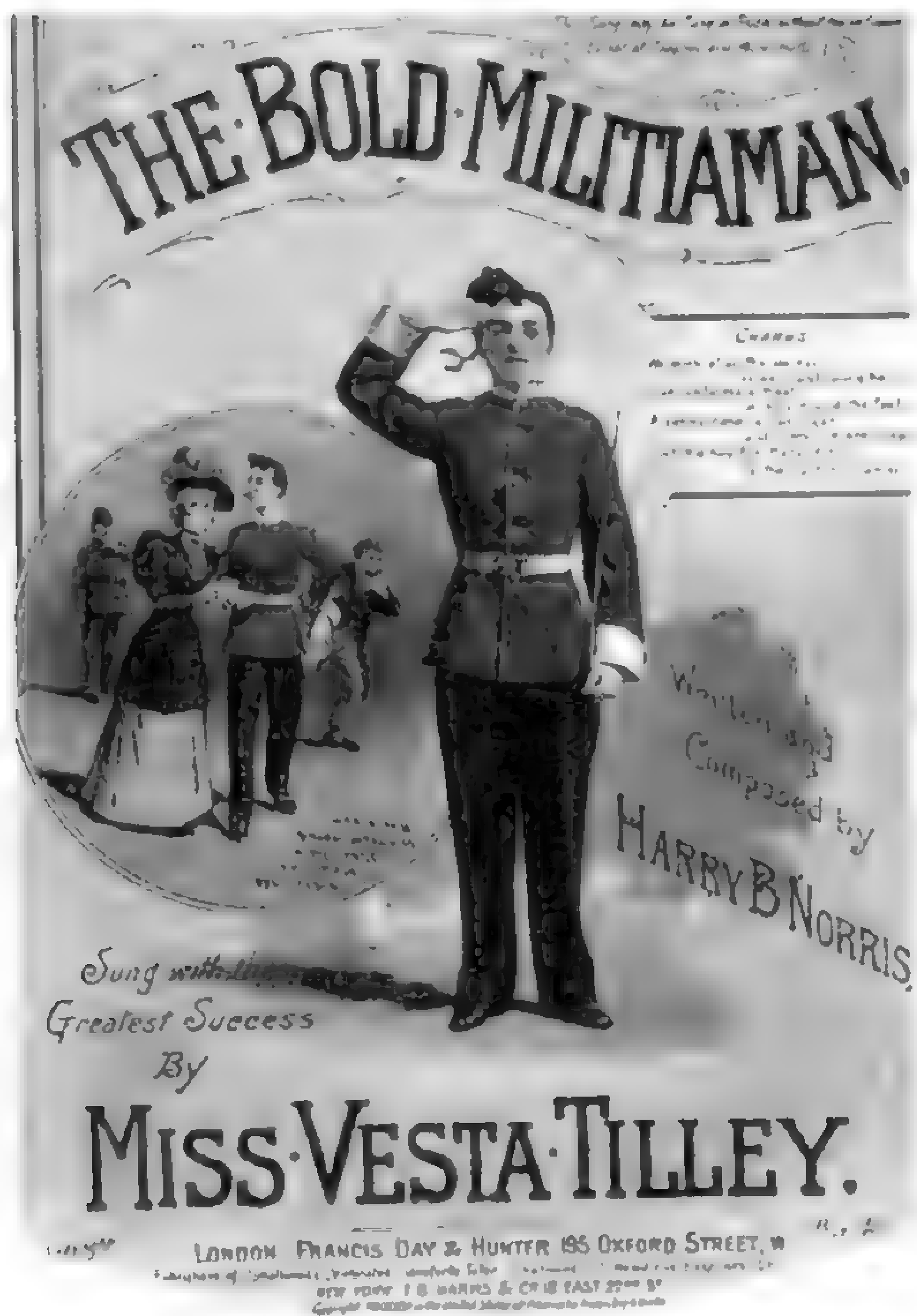
当时，假期增长，铁路运输降低了旅行费用，因此海滨在新世纪到来之时迎来了繁荣的岁月，来自许多海滨地方和码头的男丑角[4]戏班从时俗讽刺剧和音乐厅中吸取营养，并充实到时俗讽刺剧的演出队伍中——其中最成功的首推佩利西耶时俗讽刺剧团(Pelissier's Follies)，他们受桑德灵厄姆(Sandringham)皇室的指令，到内地在杂耍演出中表演。国王爱德华的趣味略微减少了将音乐厅观众和"高雅"观众区分开来的阶层间的障碍，1912年，在其继任者主持下，一年一度的皇家杂耍表演(Royal Variety Performance)(恰如其分地在王宫剧院)开演，加速了时俗讽刺剧的合法化进程。但是，由于其道德情操受到怀疑，加上她模棱两可的表演，玛丽·劳埃德未得到邀请。



奥斯瓦尔德·斯托尔在米德尔塞克斯音乐厅演出的一系列时俗讽刺剧中法国女孩的顽皮形象。194页图中为了不伤雅观而拼写出来的一出剧名《真漂亮!》(1913)，暗指早期一出戏剧《确实真漂亮!》的海报因过于暴露被禁一事。如上图所示，美国在这方面的影响很大，图中所描绘的是在竞赛场上演的《哈罗，雷格－泰姆!》中歌舞队在"欢乐板"(joy plank)上载歌载舞的场面。

①英文为"ragtime"，一种音乐风格，爵士乐的先导，1899年至1917年间，美国流行音乐中最主要的音乐风格。——译注
②古希腊供赛马和战车比赛用的运动场，看台呈U形，座位分层设置。——译注
③美国戏剧监制人，以"美化美国女郎"为口号，使时俗讽刺剧达到登峰造极的地步。——译注
④英文为"pierrot"，指法国哑剧中穿白褂、涂白脸、头戴高帽的定型男丑角。——译注

忠实于旧"音乐厅"的无产阶级传统——玛丽·劳埃德(Marie Lloyd)犹然，一是由于在舞台上经常使用猥亵的双关语，二是由于个人私生活违背社会规范，她被禁止为皇室表演。在这一历史时期还出现过其他许多类似形式极端但却极受欢迎的传奇短剧——从乔治·罗比(George Robey)和哈里·塔特(Harry Tate)的"人物"短剧到"行为古怪的"丹·莱诺(Dan Leno)和利特尔·蒂奇(Little Tich)，从内利·华莱士(Nellie Wallace)的"荒诞"喜剧到艾伯特·薛瓦利埃(Albert Chevalier)和格斯·埃伦(Gus Ellen)的"水果小贩"喜剧，从哈里·劳德(Harry Lauder)程式化的苏格兰人到维斯塔·蒂利的时髦男子(见下页插图中庸俗音乐杂志封面独具一格的军人姿势)，各种喜剧表演，异彩纷呈。



维斯塔·蒂利(Vesta Tilley, 1864～1952)，著名音乐厅的女扮男装演员。插图为庸俗歌曲杂志封面照片，表现出当时典型的侵略主义气氛。早在第一次世界大战前，蒂利趾高气扬的士兵人物形象就已家喻户晓，但不如她花花公子和穿着入时游手好闲的年轻人形象那样丰富。在实际生活中，蒂利毫无疑问是一个女性，但在舞台上她却创造了许多娇小玲珑的男性形象，既满足了数百年来男性观众对“女扮男装角色”的钟爱，又满足了女性崇拜者对阿多尼斯(Adonis[1]) 式无性欲威胁形象的偏爱。第一次世界大战期间，维斯塔·蒂利用歌声，如《今日军队无恙》(*The Army of To—day's Alright*) 和《祝爱上军人的女孩好运》(*Jolly Good Luck to the Girl who Loves a Soldier*)，发出强有力的呼吁，号召人们参军。因此，她的行为，用伊莱恩·阿斯顿(Elaine Aston) 的话来说，“已偏离了规定社会行为规范或者教人如何行为的讽刺性评论”——简而言之，男人受到激励，自愿上战场，女人给男人以性自由，以嘉奖他们的英雄壮举。1920年，她在伦敦大剧院(the London Coliseum)举行了最后告别演出。

值得尊敬的是，多数在节目单中排在首位的短剧，都表现了与社会地位卑微、参加了音乐厅罢工的兄弟姐妹团结一心的主题。1906年，杂耍艺术家联合会(the Variety Artists' Federation)成立，随后便爆发了音乐厅罢工，结果是杂耍艺术家的生活和工作条件都略微得到改善。1912年，长期以来关于音乐厅表演中是否可加入“戏剧”内容问题的争论，由于长达30分钟的喜剧短剧在音乐厅表演的合法化而落下帷幕。然而，19世纪90年代，一些音乐厅经理为了追求新奇、贪图便宜，率先将“纪实性电影短片”引入了音乐厅的表演中，事实证明这一举措是一把双刃剑。在随后十年间，专题节目长度的电影应运而生，紧接着则是专门放映电影的影院，这不仅对观众而且对表演者都构成危险的竞争。曾在弗雷德·卡诺(Fred Karno)的滑稽戏班工作过的查理·卓别林(Charlie Chaplin)和斯坦·劳雷尔(Stan Laurel)两人受到迅速繁荣的好莱坞的诱惑，都抛弃了音乐厅和他们的祖国。

1877年，俄－土战争期间，一位稍早一个时期的著名音乐厅歌手，“伟大的麦克德莫特”(Macdermott)，又名G.H.法雷尔(G.H.Farrell)，以一曲爱国歌谣《我们不想打，可是老天作证！如果我们非打不可》(We don't want to fight, but by Jingo! If we do)(英语中“jingoism[1]”一词，来源于此)引起极大的轰动。歌曲接下来唱道：“我们有船，我们有人，我们还有钱。”至点燃第一次世界大战战火的沙文主义被肃清时，仅英国就有近一百万人死于战争，有些被整整齐齐地埋葬在战争公墓里，有些或被肢解或暴尸佛兰德斯的罂粟田里。参战者千万，战死百万，受伤者逾两百万，毁灭了整整一代人，同时也播下了仇视的种子。

[1] 意思是“沙文主义”、“武力外交政策”等。——译注

(1)希腊神话中的美少年，深受阿佛洛狄忒女神宠爱。——译注

第十八章　第一次世界大战与大周末　1914年至1939年

第一次世界大战爆发后，西区剧院管理层为了表现其爱国，作为一种防备措施，将演员的工资减少了一半。但是，在马丁·哈维(Martin Harvey)的巡回剧团里，演员与剧团利润分享，结果其工资反而比以前更高了。不久，剧院的每个夜场(和所有日益扩大的日场)都成为“卡其之夜”(khaki night①)，而且剧院很快学会了如何满足身着军装的士兵的趣味。莱奇米尔·沃勒尔(Lechmere Worrall)和哈罗德·特里(Harold Terry)合作的《居家男士》(*The Man Who Stayed at Home*)(1914)培养起人们对军事题材情节剧、声音粗哑的德国间谍以及其他一切的喜好。但是，第二年，《战时诞生的孩子》(*The War Baby*②)、《勇敢的留守女人》(*Brave Women Who Wait*)、《敌人就在我们当中》(*The Enemy in Our Midst*)和《我们失望了吗？绝不！》(*Are We Downhearted? No!*)之类的戏剧对当时肤浅的沙文主义进行了尽情的发挥。

有些戏剧家和舞台监督在努力从寓言的角度来反映这一冲突，即使有点不伦不类，也分外可敬。特里重新排演了旧时代擅长铺张场面的平民主义戏剧大师路易斯·N·帕克(Louis N.Parker)的露天历史剧《蜉蝣》(*Drake*③)，而格兰维尔·巴克则满足了上层的需求，将托玛斯·哈代(Thomas Hardy)的诗剧《列王》(*Dynasts*)搬上了舞台，上演了一个个典型的英国的胜利。在哈代的人物表中，“影子情报员”是剧中重要角色，而斯蒂芬·菲利普斯则在其缺乏连贯性的爱国主义之作《哈米吉多顿》(*Armageddon*④)中，甚至将圣女贞德的精神在其夙敌的事业中发扬光大，此外还有别西卜(Beelzebub⑤)、摩洛神(Moloch⑥)，更不用说阿提拉(Attila⑦)的影子德国佬了。

但是，由于战争而身心日益疲惫不堪、醒悟的士兵，不久便对被神圣化或者历史化了的战争产生了厌烦，他们惟一想做的事情是(哪怕短暂地)将它忘却。因此，除了科克伦和夏罗相对趣味高雅的演员与观众交融的时俗讽刺剧之外，《炽热的嘴唇》(*Hot Lips*)、《高跟鞋与长筒袜》(*High Heels and Stockings*)之类富有挑逗性的戏剧，不久便开始向人们暗示另外一些完全不同种类的亲密。此时，逃避现实的音乐剧亦大行其道。1916年，特里访美期间，女王陛下剧院首次上演了《朱真周》(*Chu Chin Chow*⑧)，在随后的岁月里共上演2238场，创单剧演出历史记



进入竞赛场，1922年——一对夫妻身着晚礼服，旁若无人地走进阿谀奉承地为他们打开的门。照片是对那个政治和社会分裂时代的总结，诗人罗伯特·格雷夫斯(Robert Graves)在《大周末》(*The Long Weekend*)中对此做了恰如其分的解析。

①指专门为士兵进行的演出。——译注
②多指士兵的私生子。——译注
③这个词还有多个解释，如“小型火炮”、“雄鸭”等，也可能是人名，无法确定。——译注
④《圣经》中所说的世界末日善恶的决战场。——译注
⑤基督教《圣经》福音书中所说的众鬼之王。——译注
⑥基督教《圣经·旧约》中，古代腓尼基等地所崇奉的神灵，以焚化儿童向其献祭。——译注
⑦匈奴王(434～453在位)，进攻罗马帝国的最伟大的蛮族统治者之一。——译注
⑧怀疑是一个中国人名，但无法查到。——译注



乔治·格什温（George Gershwin）和艾拉·格什温（Ira Gershwin）[1]兄弟两人合作的《女士，发点善心！》（*Lady, Be Good!*）（1926），是第一部在西区剧院中上演的、大西洋彼岸具有爵士乐风格的音乐剧。尽管当时《罗斯·玛丽》（*Rose Marie*）（1925）和《做学生的王子》（*The Student Prince*）（1926）的维也纳－鲁里坦尼亚风格仍然在做最后一搏，但是未来却属于下列剧作：杰罗姆·克恩（Jerome Kern）的《阳光》（*Sunny*）（1926）和《演出船》（*Show Boat*）（1928）、格什温兄弟的《滑稽的面孔》（*Funny Face*）（1928）、罗杰斯（Rodgers）和哈特的《阿瑟王王宫里的美国人》（*A Yankee at the Court of King Arthur*）（1929）、欧文·柏林（Irving Berlin）的《面对音乐》（*Face the Music*）（1932）和科尔·波特的《任何事情都会过去》（*Anything Goes*）（1935）。这种风格的戏剧由于有声电影的发明而越来越流行，后来由于罗杰斯与哈默斯坦（Hammerstein）合作创作了《俄克拉何马州！》（*Oklahoma!*）和《比武大会》（*Carousel*），集剧本、歌词和舞蹈于一体，而焕发了勃勃生机。

录(一直保持到1958年《捕鼠器》(*The Mousetrap*)上演后)，次年《山的女儿》(*The Maid of the Mountains*)在戴利剧院(Daly's)上演，也获得相当大的成功。当时，闹剧也很受欢迎——沃尔特·W·埃利斯(Walter W. Ellis)的《娇小姑娘》(*A Little Bit of Fluff*)1915年首次在克赖蒂林剧院公演，此后经久不衰，演出达1241场。从戏剧的标题可以看出，戏剧间接地反映了顽皮和娇生惯养这一主题。

1916年，政府开始强行征收娱乐税(Entertainment Tax)，这是给戏剧界为战争所做贡献的忘恩负义的报偿。同年，军方授权参战的士兵自己组织各种娱乐表演，至1918年11月停战，已有大约十个戏班活跃在“军营剧院”里，为士兵演出。由士兵个人出资在奥斯沃斯特里(Oswestry)建立的第一家军营剧院，是在年轻的舞台监督巴兹尔·迪安(Basil Dean)的启发下建成的。迪安像J. B. 普里斯特利(J.B.Priestley)、杰克·希尔顿(Jack Hylton)、多迪·史密斯(Dodie Smith)等人一样，在战后戏剧界也获得很大成功。他本人在第二次世界大战期间幕后操纵国家娱乐服务联合会(简称ENSA，the Entertainment National Services Association)，为军队提供了大量的娱乐节目。

停战后，英雄们从战场上归来，他们期待得到工作，期待有个家，但是他们的期望很快化为泡影——这一点与国际联盟有着惊人的相似性。当时建立这一国际组织是为了“以战争来结束战争”，并通过它来调节国际事务，但是这一希望也被彻底挫败。随着战时的首相自由党成员劳埃德·乔治(Lloyd George)的被挫败，靠一张机会主义的“临时同盟”选票当选的新一任政府，从实践上和理论上讲，都是一个保守的政府：除了两度短暂的工党少数派统治之外，直到1940年，丘吉尔战胜张伯伦，建立起真正的联合政府，来迎击重新崛起的德国，英国一直在保守派的控制之下。

两次世界大战之间这个历史时期以1929年华尔街股市危机为标志，可以自然地分为两个阶段：一是经济萧条前阶段；一是经济萧条后阶段。然而，在这整个历史时期内，英国不仅一直是一个社会分裂的民族，而且英国人越来越清醒地意识到其内部的分裂。例如，在下述几个重要的历史事件上，有的支持，有的则反对：1917年的俄罗斯革命①、1926年的工人大罢工和(尽管性质略有不同)1933年阿道夫·希特勒(Adolf Hitler)掌权后德国法西斯主义的绥靖政策。自封的社会精英阶层，由于害怕失去对财富和悠闲生活的控制，为了不让已不再逆来顺受的劳动阶层夺走这一切，摒弃前嫌结成统一战线，以保护其本来就已经岌岌可危的社会地位。为其服务的西区剧院不仅在社会意识方面越来越短视，而且在文化意识方面也越来越狭隘。

逆这股排他潮流而动，新的技术先是以无线电广播的形式出现，后来到这一历史时期的中间阶段，以电影

(1)前者为美国深孚众望的作曲家，后者则是抒情诗人。——译注

①即列宁领导的十月革命，西方人一直称前苏联为俄罗斯。——译注

的形式出现，一种表演的大众模式正在形成。这种模式突破了社会阶层之间的隔阂，但是有时候是以强化其他方面的刻板印象为代价的。与此同时，有些人已经充分认识到，剧院作为一种促进社会变革的力量，具有很大的潜力。他们在俱乐部里、音乐厅里以及沙夫茨伯里林阴大道以外的许多舞台上，以此为工具来达到自己的目的。戏剧演出场所的范围在本章所讨论的这一历史时期前十年后，已不再扩大。

在这个时期的戏剧中，普遍存在一种刻意追求的冷漠与超然——英国人对性问题的令人尴尬的神经过敏，使根深蒂固地存在于对自己社会角色不安全感中的趋炎附势之风日盛。前者一般包含在日益削弱的"思想肤浅构思巧妙的"戏剧情节中，往往会流于几近萧伯纳式言简意赅的辩论。这些戏剧中精练、不动感情的对话，或许既表达了内心的压抑——拒绝表露自己的真实感情，又表达了一种造作的自然主义，而且从宽容的角度来看，这种对话部分地可以用战争的压力来解释：面对人所做的一切以及人被同伴冷静地命令去做的一切，有必要采取一种冷漠的反应。在现实生活中，人们称之为"煮老了的蛋①"，而那些涉世未深的年轻人，对其根源没有深刻的体会，靠追求"无忧无虑的年轻人"那种醉生梦死的生活，来达到一种无所谓的超然效果。



诺埃尔·科沃德(Noël Coward，1899～1973)与莉莲·布雷思韦特(Lilian Braithwaite)联袂出演他创作的戏剧《漩涡》(*The Vortex*)(1924)，图中为最后一场戏的对质：男主人公尼基·兰开斯特(Nicky Lancaster)迫使母亲忏悔自己与别人有私情，他也承认自己吸毒。作为剧作家，科沃德捕捉住了20世纪20年代"无忧无虑的年轻人"的及时行乐思想和脆弱的理智；作为演员，而且常常作为自己戏剧的导演，他干脆利落和故意造作的表演，适合那个习惯于将情感转化为自我保护性的讽刺的时代。他后来的剧作则反映了20世纪30年代盛行的沙文主义情绪和战争岁月更具有目的性的爱国主义。

新旧两派戏剧家

在这种情况下，几乎没有戏剧作品对战争本身进行过严肃的分析，也就不足为怪了。R.C.谢里夫(R.C.Sherriff)的《旅程终点》(*Journey's End*)(1928)，一部融对军国主义的厌恶和对失去同志情谊的懊悔于一体的奇特作品，是英国惟一一部值得注意的对战争残酷的现实(哪怕是稀释了的)进行描写的剧作，而且这出戏，正如其演出日期所表明的，是那个历史阶段的产物，在这个历史阶段中，人们能够对战争进行理智（即使不是平静）的反思。而揭露战争黑色恐怖和战争抹不去的创伤的重任，则落到了爱尔兰剧作家肖恩·奥凯西(Sean O'Casey)肩上。他在《小银杯》(*The Silver Tassie*)(1929)一剧中，用犀利的表现主义词汇对这一切进行了描写——正如他在早期为都柏林阿比剧院创作的戏剧中所表明的，得到强化的自然主义，不仅仍然能够描绘出栩栩如生的生活画卷，同样也可以对生活进行批评。

阿伦·蒙克豪斯之类的作家人数屈指可数，而且总的来说，都不成功。蒙克豪斯在其作品《征服的英雄》(*The Conquering Hero*)(1924)中，对战争后果的残酷现实进行了描写，而非为其辩护。甚至萨默塞特·毛姆这位功成名就的作家，也不例外。他的戏剧《为了所提供的服务》(*For Services Rendered*)(1932)没有抓住观众，"将战后的岁月"描写为"旅程终点"。诺埃尔·科沃德在其作品《事后分析》(*Post-Mortem*)(1930)中，描写了一位在前线身负重伤后返回他所为之献身的伦敦的故事，这出戏直到1968年才上演，而作品创作的时间是1930年，而且作者当时是最受欢迎的新派剧作家。

①即对现实因为经历的太多而变得麻木不仁。——译注

值得注意的是，后来，科沃德在对上述作品进行评价时说这是"歇斯底里"之作，同时他也为其作品的"极端真诚"辩护——似乎前者乃是后者不幸的后果。他逐渐认识到，戏剧创作艺术除了感觉的外表之外，最好与其他一切都保持距离——由于社会和法律要求掩饰同性恋而加大的距离。对毛姆而言，情形亦然。他在《家与美》(*Home and Beauty*)(1919)、《圈子》(*The Circle*)(1921)、《坚贞的妻子》(*The Constant Wife*)(1927)和《神圣的火焰》(*The Sacred Flame*)(1928)四部戏中，仍一如既往，在谨小慎微地按照西区的剪裁方式，量身定做其作品。但是，他现在却开始对此类条条框框表示不满，而且1932年《为了所提供的服务》失败后一年，《谢裴》(*Sheppey*)，一部讲述一位中年理发师发财后却努力像耶稣那样过苦行僧生活的故事的剧作，也反应冷淡。毛姆从此彻底放弃戏剧创作，专心写小说。

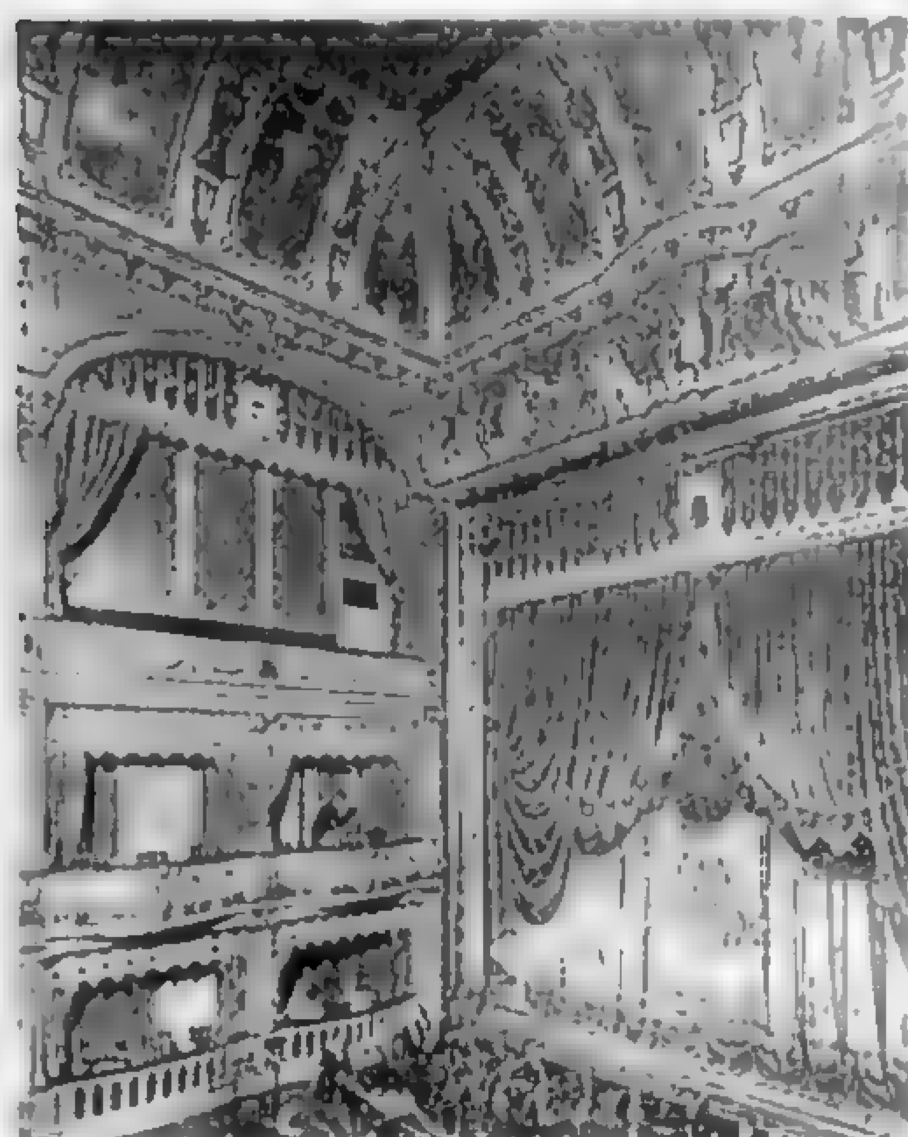
科沃德一向集作家、演员和演出经理人于一身，总是能够顺应观众的趣味。在《漩涡》这部描写神经质的母子关系、抨击堕落的吸毒行为的早期戏剧中，科沃德向人们表明，他所具备的对深层情感的任何感受力，像其观众一样，都由于对简约语言表达的过分敏感而钝化。不久以后，他在《堕落的天使》(*Fallen Angels*)(1925)和《私生活》(*Private Lives*)(1929)中，带着靠实用主义磨炼成的完美无瑕的职业精神，撤退到上层社会谨慎性游戏的"现代"安全领地里。然而，随着经济萧条的逼近，科沃德是首先嗅到怀旧味道者之一。他清楚地认识到，怀旧题材的戏剧不久便会流行起来，因此1931年，他创作了以国家和民族历史为题材、场面恢弘的《骑兵队》(*Cavalcade*)，博得特鲁里剧院观众的喝彩。在这出戏中，感伤是其通常的愤世嫉俗言辞外表的另一面。

科沃德创作的许多关于现代表面风俗的喜剧都过分公式化(而且其风俗如蜉蝣生命短暂)，所以没有生命力。但是，正如在其闹剧中，当人们显然在板起面孔来遵守道德传统、偶尔破一下例来取得良好喜剧效果时，他给人留下了更持久的印象，而且其作品，如《枯草热》(*Hay Fever*)(1924)和战时的《欢乐的心灵》(*Blithe Spirit*)(插图和讨论，见本书第215页至216页)，可与本·特拉夫斯同类最优秀的作品媲美。

特拉夫斯，同先辈平内罗一样，能够充分发挥供职于特定剧院的演出团体的作用，如奥尔德威奇剧院的拉尔夫·林恩(Ralph Lynn)、汤姆·沃尔斯(Tom Walls)、玛丽·布拉夫(Mary Brough)和罗伯逊·黑尔。他们演出了特拉夫斯最优秀的闹剧，其中包括《巢中的布谷鸟》(*A Cuckoo in the Nest*)(1925)、《贫民窟的角落》(*Rookery Nook*)(1926)和《萨克》(*Thark*)(1927)。其《劫掠》(*Plunder*)(1928)甚至在1978年获得许可在国家剧

沙夫茨伯里林阴大道的扩张

20世纪前十年间，最后一批内部环境和建筑风格(但时间上不相同)都具有维多利亚时代后期特征的剧院，建成并正式开业——其中保存下来的包括：阿戴尔菲剧院(见左边插图)和阿波罗剧院(均为1901年重建)、新剧院(the New，1903)、大剧院(1904)、现在的斯特兰德剧院[以前称沃尔多夫剧院(Waldorf)]、奥尔德威奇剧院(1905)、环球剧院[以前称希克斯剧院(Hicks's，1906)]、女王剧院(1907)、帕拉狄昂剧院(Palladium，1910)以及王子剧院和维多利亚皇宫剧院(the Victoria Palace，1911)。



1901年，按照维多利亚时代后期风格重建的阿戴尔菲剧院。

公使剧院和毗邻的圣马丁剧院是最早按照更整齐的新乔治王朝时期风格建造的两座剧院，里边往往有艺术装饰。后者在第一次世界大战爆发时开始建设，三年后建成开业。这种建筑风格再度受到青睐，独领风骚约十年。当时，伴随鸿运剧院(1924)的崛起，皮卡迪利剧院(1928)、女公爵剧院(the Duchess，1929)、凤凰剧院、剑桥剧院、怀特豪尔剧院、爱德华王子剧院(Prince Edward，1930)以及威斯敏斯特剧院、萨维尔剧院(Saville)和温德米尔剧院(Windmill，1931)，也都再度



《贫民窟的角落》(1926)，自1923年十年来，一直使奥尔德威奇剧院爆满的系列闹剧之一，其中多数为本·特拉夫斯（1886～1980）所著，皆由汤姆·沃尔斯和拉尔夫·林恩主演（休息室，左起第三、第四人）。此外，罗伯逊·黑尔（枝形吊灯下，秃顶者）和玛丽·布拉夫（右边俯身于沙发上者）也常常同台演出。插图的场景中有一个宽阔的楼梯和许多实用的出入口，呈现出一种喧哗的迹象，这是这一体裁戏剧的特点。（通常被避免了的）社会灾难与性灾难的迹象也被科沃德（对面）描写于《枯草热》(1924）中。

院(the National Theatre)上演——三年后，在他90岁高龄时，其标题意思更明确的《前天的床位》(*The Bed Before Yesterday*)一剧最后一次在西区的剧院上演，获得成功。

为数不多以“问题剧”获得成功的剧作家，所关注的常常是性问题，而非社会问题。这是深思熟虑之举。但是，其貌似真实的大胆举动，通常迁就了自认为在这些问题上“领先”的观众的趣味。因此，在迈尔斯·马勒森(Miles Malleson)的《狂热者》(*The Fanatics*)(1927)中，任何挑逗的威胁，都在关于自由恋爱与婚姻优缺点的严肃辩论中，被当头一瓢冷水，但克莱芒斯·戴恩(Clemence Dane)在《离婚提案》(*A Bill of Divorcement*)(1921)中呼吁给人以更多离婚的自由，被毫无争议地认为是疯狂之举。然而，由于受到诱惑，梅吉·阿尔巴内塞(Meggie Albanesi)出演了这出给她带来极大痛苦的戏剧。她两年后去世，当时年仅23岁，戏剧界失去了一位非常有潜力的女演员。

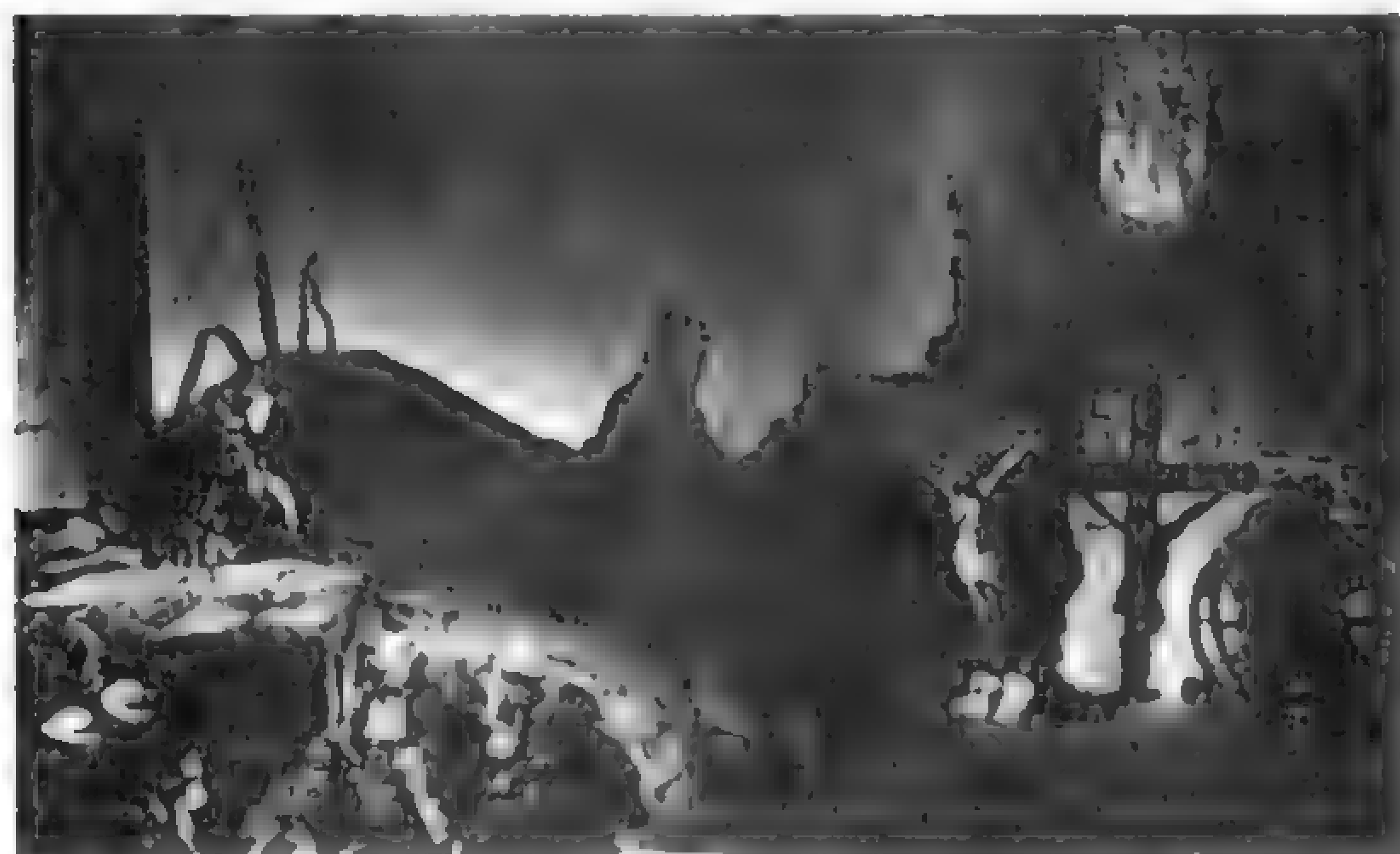
戴恩其他作品的主题比较杂，包括文学、历史和时事；圣约翰·欧文(St John Irvine)的作品也同样兼收并蓄。但是，后者现在对以其家乡乌尔斯特(Ulster)为背景的戏剧，似乎最为得心应手，且其剧作往往都是首先在阿比剧院上演。从事没有严格要求的现代风俗喜剧创作的人很多，但是干出名堂的并不多。除欧文之外，还有弗雷德里克·朗斯代尔(Frederick Lonsdale)和A.A.米尔恩(A.A.Milne)，他们的戏剧，基本上都有近乎神秘的色彩，背景多为乡间小屋的客厅，屋内有透着幽幽光亮的落地窗、洁净的皮面书籍和当地生产的家用品。



辉煌起来。1931年，萨德勒韦尔斯剧院彻底重建。

虽然威尔士亲王剧院也于1937年重建，但是在1958年美人鱼剧院开业前，伦敦市中区没有建其他重要剧院，美人鱼离沙夫茨伯里林阴大道距离很远。除了个别剧院改作影院（最近又改了回来）外，20世纪30年代西区剧院的分布格局，同90年代基本相同。

20世纪30年代的女王剧院。建于1907年，与沙夫茨伯里林阴大道另一端的希克斯剧院（现称环球剧院），遥遥相对，在两次世界大战这个历史时期内，一直在上演轻喜剧、音乐剧和历史剧，中间两度中断：1929年约翰·吉尔古德（John Gielgud）在此上演了《哈姆莱特》，1937年进行了为期更长的古典戏剧展演。多迪·史密斯典型的本土戏剧《亲爱的章鱼》(*Dear Octopus*)，于1940年，即被炸弹炸毁前一年，在这家剧院公演。1959年，女王剧院重建，剧院正面颇有现代风格，与以前的“孪生兄弟”，即附近的环球剧院，形成了鲜明的反差。



奥古斯塔斯·约翰（Augustus John）为肖恩·奥凯西的《小银杯》（1929）第二幕设计的布景。尽管贴上了“现实主义”的标签——“法国某地方”，但布景以表现主义手法，反映了第一次世界大战的景象：耶稣钉在歪斜的十字架上的苦像、修道院的残垣断壁、带刺的铁丝网、大炮和大炮的轮子、天际边发出幽幽的光，照亮了泥泞的地面。在第一幕中，一个都柏林人正沉浸在当上小有名望的足球英雄的喜悦中，而在最后一幕中，他像许多志同道合者一样，身体伤残，面对战争的后果，感到无能为力。

在两人之中，朗斯代尔，尤其是在《春季大扫除》(*Spring Cleaning*)(1925)和《切尼夫人的最后消息》(*The Last of Mrs Cheyney*)(1925)中，表现出一种更为尖刻的讽刺锋芒，而米尔恩则表现出人物的狡诈与善变。然而，米尔恩的温和讽刺，在《皮姆先生过去了》(*Mr Pym Passed By*)(1919)中使用得最为得心应手，而在其他戏剧中则常常演变为纯粹的神秘——例如，在《通往多佛之路》(*The Dover Road*)(1921)中，一对年轻的恋人，为情私奔，但走到半路，却接受了善意的劝说，放弃了原来的计划(毛姆在《圈子》)一剧中自负地将这一习性归结为遗传)。米尔恩将肯尼思·格雷厄姆(Kenneth Grahame)的《杨柳风》(*The Wind in the Willows*)改编为《蟾蜍宫里的蟾蜍》(*Toad of Toad Hall*)(1929)，表明他与巴里一样，对童年情有独钟——不久以后，这种对童年的偏爱在克里斯托弗·罗宾(Christopher Robin)和自命不凡的温尼(Winnie the Pooh)的短篇小说和诗歌中，得到了发扬光大，达到了传奇的程度。

伊登·菲尔波茨(Eden Phillpotts)在《农夫之妻》(*The Farmer's Wife*)(1924)等戏剧中，继承和延续了一种别具一格但完全健康的西部乡村田园风情，而劳伦斯·豪斯曼(Laurence Houseman)和克利福德·巴克斯(Clifford Bax)则通过古装戏，给人以不同种类的安全与安慰，而且在类似作家中，两人的艺术成就最高。令人感到意味深长的是，约翰·德林克沃特(John Drinkwater)在《亚伯拉罕·林肯》(*Abraham Lincoln*)中，对历史教训和领导者的素质进行了严肃认真的探讨，因此1919年通过巴里·杰克逊(Barry Jackson)的伯明翰固定剧目巡回剧团(Birmingham Rep)带到伦敦公演后，获得巨大成功。但是，由于那个时代很快便失去了对寻求英雄式解决和平这一棘手问题的信念，因此之后再也没有人创作出类似的戏剧作品。

所谓的侦探小说的“黄金时代”，不足为怪的是，与神秘的字谜游戏①的发明时间恰好重合，在戏剧界也有反响。甚至已近耄耋之年的威廉·阿彻尔也在圣詹姆斯剧院上演《绿色女神》(*The Green Godness*)(1923)，一部反易卜生风格的东方惊险戏剧，票房收益颇丰。但是，这一体裁的戏剧大师则非埃德加·华莱士(Edgar Wallace)莫属。他一向擅长侦探剧的创作，1928年，他的三部戏剧同时在西区的剧院里上演，其戏剧事业达到登峰造极之境。他的代表作《冒名顶替》(*The Ringer*)(1926)，娴熟地采用欺骗手段，最后才让人恍然大悟，主犯原来是参与案件调查的一名侦探。1933年，安东尼·阿姆斯特朗(Anthony Armstrong)的《十分钟不在现场》(*Ten Minute Alibi*)(1933)将惊险戏剧推向想像的极端，达到近乎应用数学的地步②。

从演员兼经理人到导演的转变

现在，许多戏剧在搬上舞台的同时被出版，但是值得摆上书架的不朽之作却极为鲜见。但是，萧伯纳的作品理所当然是例外，它们还对戏剧表演艺术中正在发生的一些变化做了注解。因此，战前大人物之间在演出《皮格马利翁》问题上发生的争端，与1924年萧伯纳和刘易斯·卡森(Lewis Casson)在演出《圣女贞德》(*St*

---

①此处意思不明，可能是由一个人来表演，另一个人猜测音节或者整个词。——译注

②即每一个情节都经过精心设计和计算。——译注

Joan)中的创造性合作关系，形成了鲜明的对照。在前者的演出中，萧伯纳既是作者，又是导演，特里为演员兼舞台监督，同台演出的还有帕特里克·坎贝尔太太和帕特太太(Mrs Pat)；而在后者中，萧伯纳与卡森事实上是联合导演，年轻、有灵气的西比尔·桑代克(Sybil Thorndike)领衔主演。但是，早在1923年，在宽厚善良的巴里·杰克逊(Barry Jackson)执掌剧院管理期间，一位默默无闻而且毫无生气的导演，亨利·艾利夫(Henry Ayliff)就已经获得了对萧伯纳笨拙的《重获长生》(*Back to Methuselah*[①])的独立处置权，上演后获得注定的成功，但票房收入不高；六年后，他又上演了《苹果车》(*The Apple Cart*)一剧，情况相同。

第一次世界大战结束时，传统意义上的演员兼经理人，如特里、亚历山大、黑尔等，都已过世，只有几家剧院还在以旧的方式进行经营，产权归外人所有。其中比较有名的是温德姆剧院(Wyndham's)，在这里，乔治·杜莫里埃(George du Maurier)香烟已经成为像王政复辟时期的戏迷一样微妙的符号象征。福布斯－罗伯逊早已退休，其他在世的旧派演员兼经理人，如西里尔·莫德(Cyril Maude)、查尔斯·霍特里(Charles Hawtrey)、西摩·希克斯(Seymour Hicks)和奥斯卡·阿舍(Oscar Asche)，则总的来说，都在逍遥地度其余生。而许多初涉剧坛者的才华和雄心大都不在戏剧表演上，而在经济上，他们成为了现代意义上的商业舞台监督。

例如，1923年，艾尔弗雷德·巴特(Alfred Butt)从阿瑟·柯林斯(Arthur Collins)手中接管了特鲁里剧院。他根本没有什么雄心大志，所关心的只是如何不使剧院闲置，所以观众喜欢什么就演什么。巴特这个人很精明，他早就看出，其前任对场面宏大戏剧的挚爱，已让位于公众对音乐喜剧的偏爱，而且随着爵士风格音乐(详细描述见本书第198页)的滥觞，美国人在这方面已走在世界前列，起码其壮丽的特殊风格更适合他的舞台。巴特在他的剧院中，轮换演出这些舶来品和本土戏剧，最初是科沃德专门为他从事戏剧创作，后来在第二次世界大战前的数年间，几乎由艾弗·诺维洛(Ivor Novello)完全垄断这个市场。

只有那些具有丰富想像力的舞台监督，才能够冒险去扩大观众和他们自己的眼界。1923年，查尔斯·B·科克伦首次将美国天才戏剧家富有活力但行为古怪的尤金·奥尼尔(Eugene O'Neill)的《安娜·克里斯蒂》(*Anna Christie*)搬上了伦敦的舞台，那时他已(虽然不很情愿)准备好损失从“以年轻女性为主角”的时俗讽刺剧中可以稳妥地获得的利润。科克伦精明过人，不失时机地充分利用诺埃尔·科沃德的才华，来取得最大的效益。同时，他还勇气超群，将巴甫洛娃(Pavlova[②])和佳吉列夫(Diaghilev[③])两人(连同其俄罗斯芭蕾舞)、埃莱奥诺拉·杜丝(Eleanora Duse[④])以及马克斯(Marx)兄弟介绍到伦敦演出。

肖恩·奥凯西的《小银杯》在阿比剧院遭到拒绝，而科克伦却独具慧眼，大胆地将它推上舞台，并且富有想像力地起用一位名叫查尔斯·劳顿(Charles Laughton)的年轻演员扮演在战争中受伤的希金(Heegan)，同时还聘用雷蒙德·马西(Raymond Massey)出任导演。此外，科克伦还于1911年，首次在奥林匹亚剧院(Olympia)露天舞台上，演出了莱因哈特(Reinhardt)场面壮观的神秘剧《奇迹》(*The Miracle*)，并于1930年将比托叶夫(Pitoëffs[⑤])一家介绍到伦敦。正是部分地由于科克伦等人所做的工作，英国戏剧界逐渐接受了戏剧导演这一角色，将其看成是戏剧表演过程中具有创造性的指导力量。

早在第一次世界大战以前，导演这一行当就已经进入“合法”剧院，首先指导了音乐剧和其他一些大场面戏剧的演出，但是在名义上，他们仍然是“演出人”之类，其更卑微的称谓是“舞台监督”。因此，自1902年至1925年，查尔斯·弗罗曼(Charles Frohman)聘用戏剧家之子戴恩·鲍西考尔特，为约克公爵剧院专职演出人。然而，促进英国导演专业形成的真正天才理所当然非格兰维尔·巴克莫属。一战后，不仅其名字中间加了连字符[⑥]，而且其戏剧事业也由于攀龙附凤的第二任妻子的心血来潮，终止了。

---

①译作“玛土撒拉”，基督教《圣经·创世记》中以诺之子，传说享年969岁。——译注
②俄罗斯著名芭蕾舞舞蹈家，曾在世界各地巡回演出，其独舞《天鹅之死》被拍成电影。——译注
③俄罗斯著名舞蹈艺术家，创办了俄罗斯芭蕾舞团，巴甫洛娃曾在该团演出。——译注
④意大利著名女演员，以扮演角色栩栩如生、个性突出而闻名。——译注
⑤俄罗斯出生的导演和演出人，以导演当代著名戏剧家的作品而著名。——译注
⑥即在自己的名字前加上了妻子的名字。——译注



1924年，康格里夫的《如此世道》在哈默斯米思的抒情剧院（the Lyric Theatre）重新上演，插图为该剧的海报。奈杰尔·普莱费尔排演的戏剧，以全盛时期的米拉门特为主角，由伊迪丝·埃文斯（Edith Evans）扮演、舞台设计多丽丝·津克森（Doris Zinkeisen）是当时数位有一定风格的布景画家之一，他们在舞台设计中将自己的风格、那个时代的风格以及戏剧"艺术装饰"特有的流畅、对称的优美融为了一体。这种将各种风格融为一体的做法，既是乔治·谢林翰（George Sheringham）为在歌唱剧院上演的《少女的监护人》设计的舞台布景的特点，当然，也是克劳德·洛瓦特·弗雷泽（Claude Lovat Fraser）《乞丐的歌剧》舞台设计的特点。

曾在霍尼曼小姐的戏班里学艺的巴兹尔·迪安，可能是他最直接的继任者，最初是通过与亚历克·蕾亚(Alec Rea)组成的"瑞恩迪安"联合管理来实现的。迪安比巴克更关心行为的外在表现，因此在两次世界大战之间对造作、有点冷漠的现实主义的形成，产生了重要影响。这种表演风格后来逐渐成为英国戏剧表演的特色。迪安最擅长表现随意的邂逅谈话，无论是朋友间的亲密谈话，还是在显然漫无目的的人群中的对话，他都处理得非常妥帖。其中对《忠贞不贰的美女》(*The Constant Nymph*)中晚会的处理最为出色。

迪安和里昂·M·莱昂(Leon M. Lion，以前为演员兼经理人，现在专职为戏剧导演)两人都积极进行高尔斯华绥作品的改编与演出工作。一战后比较成功的作品包括迪安排演的《骗局》(*The Skin Game*)(1920)和莱昂排演的《逃跑》(*Escape*)(1926)。迪安还导演了高尔斯华绥的《忠诚》(*Loyalties*)，与巴里未完成的《我们加入到女士的行列，好吗？》(*Shall We Join the Ladies?*)(1922)搭配上演。前者是侦探戏剧与超自然幻想的糅合，预示了30年代J.B.普里斯特利在戏剧中时间技巧[1]的应用。虽然迪安分别于1924年和1927年导演了科沃德的《水性杨花》(*Easy Virtue*)和《家庭闲谈》(*Home Chat*)，但一般来说，科沃德自己导演的自己的戏剧，其简洁但漫不经心、含糊其辞的对话风格，成为具有英国特色的戏剧风格的一部分。

或许，应该将具有远见卓识的经理和现代意义上的导演区分开来——这种区分在现阶段，或许并不十分重要，但是随着两者差距的拉大，则越来越重要。因此，尽管巴里·杰克逊仍然对伯明翰固定剧目巡回剧团的政策产生重要影响，而且于1929年为演出萧伯纳的戏剧，设立了莫尔文戏剧节(Malvern Festival)，但是他本人导演的戏并不多，显然属于前一个类别，所起的作用应为"艺术指导"(但当时这个术语尚未流行起来)——而奈杰尔·普莱费尔(Nigel Playfair)则一入道，便开始了自己总体表演风格的形成。

郊区、外省与新布景艺术

1918年，普莱费尔接手哈默斯米思的旧的"充满血腥与跳蚤的斗鸡场"，改建为抒情剧院，在整个20年代十年间，上演了一系列剧目，将自己的远见卓识与时代的精神充分地体现了出来。其中给人留下深刻记忆的是经改造后重新上演的盖依的《乞丐的歌剧》，共演出了近一千五百场。普莱费尔还对许多久已被人遗忘的经典戏剧加以改造，搬上了舞台，不仅对文本还对语境随意进行了改变。例如，他将《认真的重要性》变成对照鲜明不同色度的黑与白，用连兰姆都难以想像的巧妙手法来淡化《如此世道》中的下流与猥亵，或者以《伦敦商人》为载体，来模仿复制《尼古拉斯·尼克尔比》(*Nicholas Nickleby*)中所体现出来的克拉摩尔家族失传的艺术。

在抒情剧院与普莱费尔合作的布景设计师有好几位，其中最有影响的肯定是克劳德·洛瓦特·弗雷泽(尽管他英年早逝)，他为《乞丐的歌剧》设计的简洁经济的舞台布景，是具体而微优美的18世纪世界，与普莱费尔直接美化了的戏剧表演完全相协调。普莱费尔同时还聘用了乔治·谢林翰和诺曼·威尔金森(Norman Wilkison)。

[1]即颠倒过去、现在和将来的时间顺序，以激起人们心理上一种似曾相识的感觉。——译注

为1920年在哈默斯米思抒情剧院上演的盖依的戏剧《乞丐的歌剧》设计的舞台布景。该剧上演了1463场。由于最初的预算非常紧，克劳德·洛瓦特·弗雷泽（1890～1931）只设计了一套基本的布景，借助于背景幕和一般幕布来暗示具体场所。此类"固定布景"现在已成为一种艺术时尚，而且比较经济。



30年代，两人同刚恢复自由、风格独特的俄罗斯流亡者西奥多·科米萨尔热夫斯基(Theodore Komisarjevsky[1])搭档，供职于斯特拉特福剧院。

在伯明翰固定剧目巡回剧团，为巴里·杰克逊服务的保罗·谢尔文(Paul Shelving)采用的则是，从象征主义[如在具有异国情调的音乐剧《不朽的时刻》(*The Immortal Hour*)中]到立体主义[如在格奥尔格·凯泽（Georg Kaiser）严肃、说教的戏剧《煤气》(*Gas*)中]的折中风格。1926年，特伦斯·格雷(Terence Gray)将位于剑桥18世纪的巴恩韦尔戏院改造成自己的节日剧院(Festival Theatre)，剑桥的其他剧院同这家剧院一样，真实实在的背景具有鲜明的现代性。在许多剧院里，大约二十种几何图形，以不同形式组合起来，放置在多层次的露天舞台上。虽然巴兹尔·迪安根据自己更为现实的考虑，提高了舞台照明的重要性，但是正是在剑桥为格雷工作的哈罗德·里奇(Harold Ridge)，第一次在英国将阿道夫·阿皮亚(Adolphe Appia[2])主张采用的技巧坚持应用起来，即通过漫射光照明和侧向光照明两种在拜罗伊特(Bayreuth)瓦格纳的戏剧表演中早就使用的技术，来制造戏剧氛围。



科林·基思一约翰斯顿（Colin Keith—Johnston）在著名的现代服装戏《哈姆莱特》中扮演哈姆莱特——此所谓"身着灯笼裤的《哈姆莱特》"，该剧由伯明翰固定剧目巡回剧团的巴里·杰克逊戏班于1925年，在伦敦的金斯威剧院上演。两年前的《辛白林》是第一部此类"试验剧"（事实上是回归18世纪传统）。这出《哈姆莱特》是正规的伯明翰戏班的作品，亨利·艾利夫任导演，保罗·谢尔文为舞台设计。《户外服装》(*The Outfitter*)杂志颇为居高临下地评价说："剧中没有严重的服装方面的错误。"

在舞台布景革新这一时期内，出色的一次性舞台布景设计并不很多。这一事实反映了西区的标准。值得一提的舞台设计包括：查尔斯·里基茨(Charles Ricketts)为《圣女贞德》设计的舞台布景和厄尔泰(Erté)为塞西尔·朗多·萨维尔(Cecil Landeau Saville)1937年的时俗讽刺剧《在袋子里》(*It's in the Bag*)设计的阿兹特克芭蕾舞场景。总的来说，室内喜剧仍然毫不动摇地以不可能的平面客厅为背景(这是这个体裁的特色)，里边摆满了可看得一清二楚的沙发、多个出入口和位置奇特的楼梯，照明采用的是吊灯，企图制造出一百瓦电灯的效果，舞台后可清晰地听到电灯开关的声音。

科克伦导演的戏剧则往往是例外。他聘用的现代艺术家都具有雷克斯·惠斯勒(Rex Whistler)和克里斯琴·贝拉尔(Christian Bérard)的素质，为了演出《小银杯》第二场，他聘用奥古斯塔斯·约翰设计了一套布景(见本书第202页)，将象征与极端真实有力地统一了起来。即使是科克伦的时俗讽刺剧，奥利弗·梅塞尔(Oliver Messel)设计的布景也既有独创性，又非常有表现力，而且梅塞尔还为A.P.赫伯特(A.P.Herbert)改编的奥芬巴赫(Offenbach[3])的轻歌剧《海伦娜!》做了舞台设计，给人留下深刻的记忆。1932年，为了演出这出戏，科克伦将马克斯·莱因哈特带回了伦敦。

[1]俄罗斯著名舞台美术设计家、演员，欧洲剧坛最富有传奇色彩的人物之一，后移居美国。——译注
[2]瑞士舞台设计师，其有关舞台灯光艺术的理论为20世纪新现实主义开辟了道路。——译注
[3]法国喜歌剧作曲家，犹太人，生于德国。——译注

“另类”戏剧的挑战

除上述开明的演出人和导演所做出的努力之外，例如，1923年，继迪安上演了恰彼克兄弟(Capek[1])《罗素姆万能机器人》(*RUR*)[“robot”(机器人)一词由此进入一般语言词汇]后，普莱费尔在摄政剧院上演了《小人的把戏》(*The Insect Play*)，此外几乎没有人对欧洲大陆的试验剧目进行过深入的探索。契诃夫迟到的来临，逐渐将英国戏剧界这种夜郎自大、故步自封的状态打破，即使其原因是，有人认为，在忧郁的俄罗斯表面下，隐藏了典型的英国人的缄默［正如汉嫩·斯沃弗(Hannen Swaffer)1929年曾悲叹地说：“一切皆影子，一切皆失望。”］。但是，这个时期的英国戏剧中对德国戏剧中的表现主义试验、苏联早期的建构主义思想、意大利的未来主义以及法国的超现实主义和达达主义运动给予充分关注者极其稀少，更不用说对所有这些文艺思潮做出积极的反应了。

1925年，彼得·戈弗雷(Peter Godfrey)的小大门剧院(Gate Theatre)[2]正式开业。两年后，剧院从科文特加登剧院的仓库迁至查灵克罗斯火车站附近以前的撞球游戏球道。除了格雷之外，他是惟一以向英国观众引见具有创新意识的欧洲人为己任者；他的两个剧院可容纳的人数都不超过90人，这无疑是对类似的剧作极其有限的需求的真实写照。1934年，另一位具有开拓精神的导演诺曼·马歇尔(Norman Marshall)取而代之，但他很明智，将著名的大门剧院上演的时俗讽刺剧中不那么晦涩的吸引人的成分渗透到了从国外引进的戏剧中。



1935年新剧院上演的《罗密欧与朱丽叶》。自1933年起，约翰·吉尔古德与该剧院开始了长达三年的合作，他1934年扮演的哈姆莱特就是在这家剧院演出的。插图中，吉尔古德扮演的蒙太玖(右)和劳伦斯·奥利维尔扮演的罗密欧，站在伊迪丝·埃文斯扮演的家佣两侧——该戏共上演了186场(创该剧演出纪录)，后期吉尔古德和奥利维尔两人交换了角色。戏剧评论家詹姆斯·埃加特(James Agate)评论说，由此产生的“两种崇高行为的冲突几乎令人尴尬，吉尔古德先生甚至不让我们看出他如何看待奥利维尔先生扮演的麦布女王的台词，而奥利维尔先生则淡化了蒙太玖的死亡痛苦，以使我们能够看一眼罗密欧的忏悔”。

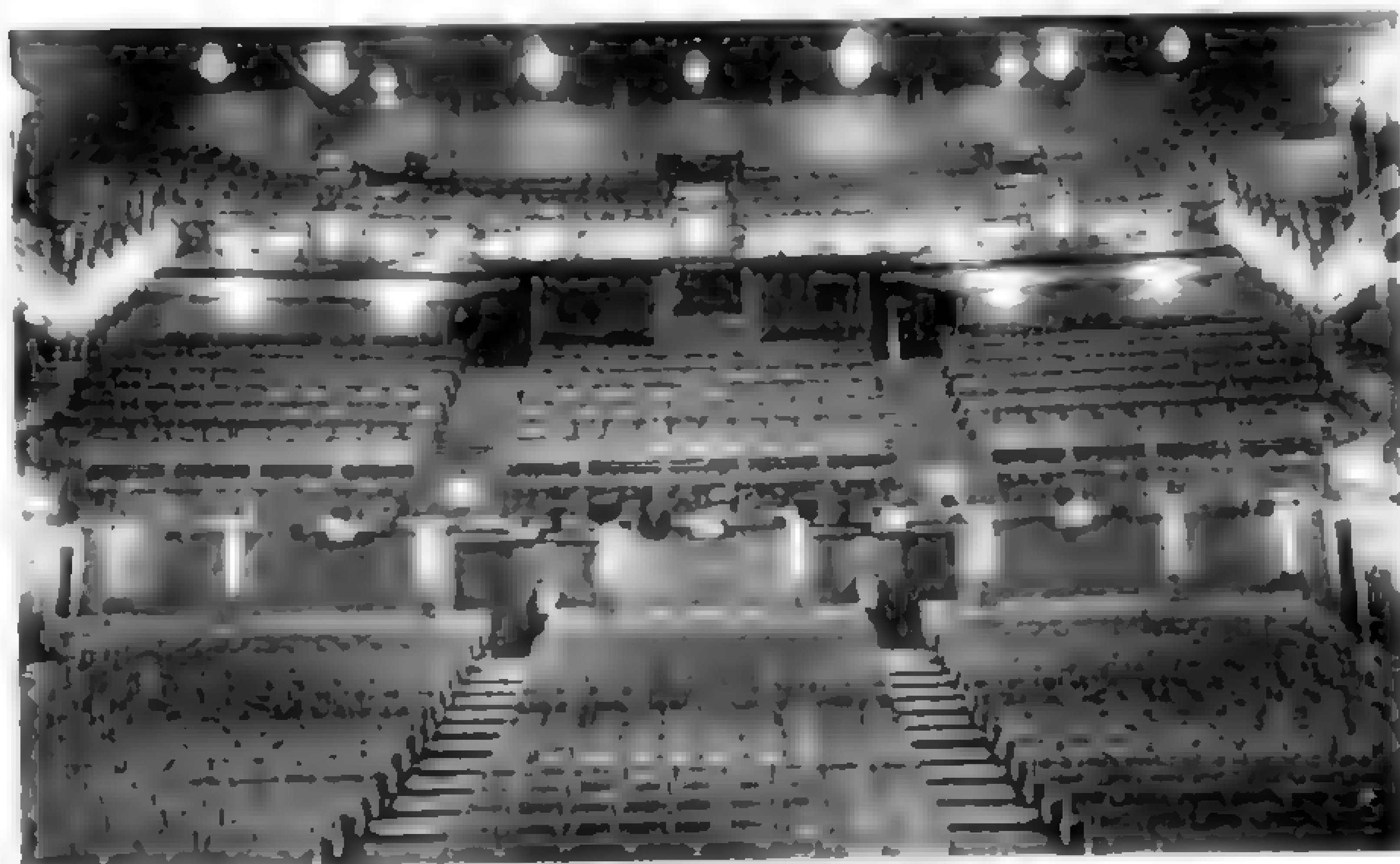
大门剧院以俱乐部名义登记，目的是为了逃避防火条例的限制，而不是为了躲避审查。1927年，在距查灵克罗斯路不远的地方建成的艺术剧院(the Arts Theatre)，沿用了前例，但是这个剧院在西区给了马歇尔所谓的“另类戏剧”一个固定的落脚点。艺术剧院走红的日子即将来临；与此同时，许多演出团体［如生存下来的戏剧社、埃迪·克雷格(Edy Craig)短暂复活的先锋剧社(Pioneers)、新三百俱乐部(Three Hundred Club)以及后来的伦敦国际剧院(the London International Theatre)等］，都致力于为星期六预定观看演出的观众上演那些没有商业价值但艺术性很高的戏剧。其他一些以演员为主体的组织，如固定剧目演员协会(the Repertory Players)、戏剧演员剧团(the Play Actors)、演员联谊会(the Fellowship of Players)等，都开始对具有商业潜力的演出进行“包装”，希望以此来支持大规模艺术性高的戏剧的演出。

凤凰戏剧社(the Phoenix Society)也是“另类戏剧”中的佼佼者之一，1919年至1926年间，在阿伦·韦德(Allan Wade)的领导下，勇敢地致力于文艺复兴时期和王政复辟时期二流戏剧的抢救。20年代，主流莎士比亚戏剧的演出相对较少，而且总的来说，没有什么特色。但是，巴里·杰克逊1923年上演的《辛白林》和1925年上演的更令人注目的《哈姆莱特》，是首次尝试现代服装戏剧的成功之作，因此恢复了长期以来一直存在的表演传统(而非像某些人想像的那样，做出了什么革命的姿态)。而1927年，特伦斯·格雷在开幕演出《威尼斯商人》中，用焦躁不安的鲍西娅形象令观众大吃一惊，但是他重申了允许戏剧在单一、灵活、不受具体地点局限的背景中

[1]捷克著名的小说家、戏剧家，以描写科学进步所引起的人们的反感而闻名。——译注
[2]其规模小，但作用巨大，沟通了英国戏剧界与欧洲大陆戏剧界之间的关系。——译注

展开的权利——洛瓦特·弗雷泽为《乞丐的歌剧》做的舞台设计，为这种方式开了先河(尽管当时这样做是出于经济考虑)。

1916年莎士比亚逝世300周年纪念活动期间，弗兰克·本森(Frank Benson)身着武士服装，登场表演，而三年后，却为W．布里奇斯－亚当斯(W.Bridges-Adams)所取代，当时任用他的目的是，以他为核心组建国家剧院剧团。这一目标一直没有实现，但是1922年，该剧团成为第一家不以赢利为目的、实行将所有收入交还剧院政策的剧团(至少是有意识这样做的)。然而，四年后，原莎士比亚纪念剧院毁于一场大火，布里奇斯被迫离开剧院，栖身于当地的一个影院，直到1932年新剧院建成开业。新剧院的台口舞台宽阔，但难以操控，其临河的正面很有现代味道。当时，为了照顾布里奇斯－亚当斯，纪念演出从三个周延长到五个月，但是两年后，被本·伊登－佩恩(Ben Iden-Payne)取而代之。



从舞台上所看到的艾冯河畔斯特拉特福镇新莎士比亚纪念剧院的内景，伊丽莎白·斯科特(Elizabeth Scott)设计，1932年开业。虽然剧院面向河流的正面有现代的风格，而且内部给人以实用的表象，但是其空间关系却是19世纪的模式：宽阔的台口舞台前有一个张开大口的交响乐池，将演员与观众分隔开来，巨大的扇形观看大厅可容纳1500人。1944年，交响乐池上方建了一个台口。1961年，剧院成为皇家莎士比亚剧团(the Royal Shakespeare Company)的大本营，之后又做了一些改建，但是剧院与许多导演和设计师的舞台演出理念之间的紧张关系，一直存在。

老维克剧院虽然并非严格意义上的“另类剧院”，但是无论是从理智来看，还是从其位置来看，都与西区不搭界。这家剧院现在仍由莉莲·贝利斯(Lilian Baylis)管理，成为伦敦演出莎士比亚戏剧的主要场所——根据计划，要将第一四开本中所有37部戏剧搬上舞台，自1915年开始，到1923年完成，首任导演为本·格里特(Ben Greet)，最后一位导演是罗伯特·阿特金斯(Robert Atkins)。自1931年起，贝利斯小姐兼理萨德勒韦尔斯剧院的管理事务，轮流在两家剧院上演歌剧和话剧，但不久后将萨德勒韦尔斯剧院变成了英语歌剧的大本营，后来的皇家芭蕾舞团(the Royal Ballet)[1]在此安营扎寨。

戏剧表演的全盛时期

具有挑战性新剧作的匮乏，意味着演员常常被夹在冗长的舞台说明和导演严苛而且常常是先入之见的每一个动作安排之间，毫无自由发挥的余地。当时，一些末流作家竞相仿效萧伯纳和高尔斯华绥，越来越倾向于在戏剧脚本中将人物固定下来。因此，总的来说，正是在莎士比亚戏剧和其他经典戏剧的表演中——当然，也是在应对有声电影的新挑战中，那些在两次世界大战之间脱颖而出的演员建立起了自己的声望。因此，尽管西比尔·桑代克是老维克剧团里第一位获得明星殊荣的演员，但是20世纪20年代和30年代期间，剧团的演员中已包括后来走红的多数演员，如约翰·吉尔古德、劳伦斯·奥利维尔(Laurence Olivier)、拉尔夫·理查森(Ralph Richardson)、伊迪丝·埃文斯、迈克尔·雷德格雷夫(Michael Redgrave)和佩吉·阿什克罗夫特(Peggy Ashcroft)。

在老维克剧院1930年至1931年演出季节期间，据布赖恩·福布斯(Bryan Forbes)计算，吉尔古德和理查森两人分享过20个角色，伊迪丝·埃文斯扮演的角色也不下13个。奥利维尔出道较晚，但很早以前他在西区剧院里上演的《旅程终点》中扮演斯坦厄普(Stanhope)获得成功，但并未张扬，后出演《私生活》也获得成功，而且炒作得沸沸扬扬(演出中，科沃德培训他，不要在难堪的时刻傻笑)。至1935年，吉尔古德在新剧院已站稳

[1] 但是，开始在此演出时，还不叫皇家芭蕾舞团。——译注

脚跟，在那里(见第206页插图)，他邀请奥利维尔扮演罗密欧，而他本人则扮演茂丘西奥，随着演出的进展，两人交换了角色——这是早期演员之间合作与竞争融为一体的一个例证，也是两人长期以来职业关系的一个特点。

就气质而言，吉尔古德最适合演出高雅喜剧，但是他最初成名的则是1929年扮演的哈姆莱特，他第二次在新剧院1934年演出季扮演的这个角色，对新生代而言，具有决定意义。这一代人既有其特征，又有自我意识，但是对自己的处境却非常缺乏了解。两年后，奥利维尔来到老维克剧院，在蒂龙·格思里(Tyrone Guthrie)导演的《哈姆莱特》中扮演主角哈姆莱特(格思里在莉莲·贝利斯去世那一年，已经在幕后操纵其剧院的政策)。奥利维尔在扮演这个角色的过程中，对戏剧文本的字面内容和文本下的潜台词给予了格外的关注，对哈姆莱特的恋母冲动，进行了弗洛伊德式的阐释［正如欧内斯特·琼斯(Ernest Jones[1])所指出的］，因此显然使其人物更能反映其“真实的”心理，而非观众所处的时代。

上述两人中，吉尔古德的天才似乎更容易展示出来，但是更捉摸不定——他充满危险的反复无常的特点，是一种缺乏精确、从根本上讲完全依靠领悟的技巧。奥利维尔对复杂的情感把握得非常到位，而吉尔古德则对角色具有理智的掌握，然后一条直线下去。吉尔古德语言优美流畅，富于力量，并以此来抓住观众的注意力，而奥利维尔则竭力用非语言手段来表达情感，其语言粗陋，只是表达感情的附加手段。如果用奥利维尔自己的话来对两者做一比较的话，那么可以说他和吉尔古德是“同一硬币的两面”：吉尔古德的“一切都是精神，一切都是美，一切都是抽象的东西”，而他自己则“一切都是肉体、鲜血和与肉体、人类(假如喜欢这样说的话)有关的一切——人类卑微的那一部分”。



在这个时期的女演员中，西比尔·桑代克早在第一次世界大战前就已进入戏剧圈子，大战期间因为男演员缺乏，她心甘情愿地承担了莎士比亚戏剧中的许多男性角色，从哈尔王子(Prince Hal)到李尔的弄臣，跨度非常大。这位生机勃勃、具有人格魅力的演员，带着属于她自己内心的巨大热情投入到了戏剧表演工作中。然而，由于其热情部分地产生于她对别人开阔的心胸，因此她允许其人物展示自我。她举止雍容端庄，带着一点调皮，完全符合圣女贞德、坎迪德或者巴巴拉少校等人物的性格，但是同样可以肯定的是，她既能登上赫卡柏(Hecuba[2])和美狄亚(Medea[3])这样崇高的悲剧高峰，也能够在奥瑟(Aase)和理查森的皮尔·金特(Peer Gynt)这样的小山包上如履平川。

伊迪丝·埃文斯绝对是为喜剧表演而生，但是她在吉尔古德和佩吉·阿什克罗夫特主演的《罗密欧与朱丽叶》中扮演的奶妈和令人迷醉但又有点让人不知所措的米拉门特这两个角色，仍然比她在《认真的重要性》(1941)中扮演的布拉克乃尔夫人

阿瑟·阿斯基(Arthur Askey)和理查德·默多克(Richard Murdoch)在英国广播公司(British Broadcasting Corporation，简称BBC)对着麦克风播出《大篷车》(*Band Wagon*)，自1938年开始，共播出了三个系列。这是一个从时间安排上讲很有创新性的节目，两位与公司签约的喜剧演员(以自己的名义，但在广播中以不同的身份)每周定期在同一时段和同一氛围(即演播大楼的幻想“顶层公寓”)中，给听众演出。这一模式，辅以正常喜剧表演和穿插的音乐剧，很受欢迎，后来在《开心果雷》(*Ray's a Laugh*)(1949～1961)，甚至《汉考克半小时》(*Hancock's Half-Hour*)(1954～1959)等国内情景喜剧中，得到应用。但是，不久以后，汤米·汉德利(Tommy Handley)的《伊特玛》(*Itma*)(1939～1948)、《从此开始负责》(*Take It from Here*)(1948～1959)和《愁剧表演》(*The Goon Show*)(1952～1960)找到了更有创造性的方式，来填充30分钟的广播喜剧时段。

①弗洛伊德的传记作家，曾著《心灵的激情》。——译注
②希腊传说中特洛伊国王之妻，赫克托耳的母亲。欧里庇得斯以此为题材创作了一部同名戏剧。——译注
③希腊神话中的一个女巫，曾帮助伊阿宋获得金羊毛。欧里庇得斯的同名戏剧和奥维德的《变形记》均取材于此。——译注

(Lady Bracknell)更值得骄傲。最后一个角色反倒模糊了她表演的个性。但是，她一直是一个真正意义上的“性格女演员”，其地位与“性格男演员”(如奥利维尔)旗鼓相当，而拉尔夫·理查森则实质上是一位出色、怪癖的喜剧演员。

从法尔斯塔夫到皮尔·金特，从万尼亚叔叔(Uncle Vanya)到普里斯特利的戏剧《巡官登门》(*An Inspector Calls*)中的标题角色，无论扮演什么角色，理查森在表达深藏在人物吵吵闹闹、平淡温和或者职业外表背后的感情方面，无人可以匹敌。假如说吉尔古德是完美的诗化语言大师的话，那么理查森至多(人们公认，并非一向如此)能够掌握散文的所有精妙之处；假如说奥利维尔在表现英雄壮举背后的平凡方面，达到了炉火纯青的地步的话，那么将敏感与羞怯隐藏在某种嬉闹的天真背后的理查森则表明，平凡背后可能隐藏着某种英雄主义。

有声电影既可以让奥利维尔飞黄腾达，也可以让他一蹶不振，但是查尔斯·劳顿则对这种新的媒介一向心驰神往。随着昙花一现、光辉灿烂的20年代的过去和焦躁不安的30年代的到来(在国内表现为经济萧条，在国外则表现为独裁统治的猖獗)，这种新的艺术媒介也逐渐成熟起来。但是，电影配上了声音，用包含一切的对话替代了会说话的眼睛、嘴唇和手臂，就失去了无声时代的某些风格特点，而电影的对话在这个时期也往往仍然过分舞台化，表达的内容非常贫乏。

“无线电”的发明

1926年，英国广播公司成立，从而保证至少在不久的将来，收音机作为一种公共服务将得到发展，但(同美国的情形一样)并非是为了满足广告人的需求。到第一次世界大战爆发，英国广播公司已从新鲜事物发展成一个全国性的机构，尽管有时有人会嘲笑其保守古板，但是也有许多人对它给予真正的尊重。

收音机普及的一个副作用是，“官方”广播声音作为“标准”音，产生了无所不在的影响。相反，凡是背离这种规范的语言，都不仅仅被看成是地方方言，而且被赋予社会含义，象征其社会地位。当然，从一定程度上讲，事情一向如此。演员必须接受培训，学会“恰当地”说话才能登台，结果他们除了模仿伦敦话、玛迈塞特(mummerset①)方言和北方方言外，已经不能用其他任何地方的口音来进行表演了。

1923年，理查德·休斯(Richard Hughes)创作了世界上第一部广播剧《危险》(*Danger*)，在剧中他以停电时的一个煤矿为背景，化弊为利，充分运用了无线电媒介的“局限”。其他作家后来慢慢地也开始对收音机的潜力加以利用，但态度并不那么开明。除蒂龙·格思里之外，许多作家都跳不出箱型布景的条条框框，假设存在一个听觉的箱型布景，用明显的声音效果和蹩脚的评注，来为听众无法看见这一切而道歉，而不是创造性地对此加以运用。三十多年来，约翰·吉尔古德的兄弟瓦尔·吉尔古德(Val Gielgud)一直任英国广播公司戏剧部主任，他对此类试验性作品反应冷淡是出了名的(尽管格思里等作家一再呼吁)。

因此，30年代，对收音机创造性地加以运用的并非是戏剧部，而是“专题”部。在这里，将语言与音乐、对话与叙述、现实与发明相结合的试验(随着第一次世界大战后早期手提录音机的普及)为查尔斯·帕克(Charles Parker)和尤文·麦克尔(Ewan MacColl)“无线电民谣”(radio ballads)的创造铺平了道路(关于这一点，我们将在下一章中叙述)。从发音怪异的斯坦里斯·斯蒂芬(Stainless Stephen)到具有独特故事讲述风格的A.J.艾伦(A. J. Alan)；从与宠物山羊吃住在演播大楼顶层的阿瑟·阿斯基和理查德·默多克到独白声音洪亮、言辞华丽的吉利·波特(Gillie Potter)，许多身怀绝技的演员也都在充分利用无线电的优势，让听众放飞想像的翅膀。

收音机里所提供的节目多种多样，其中包括新闻与体育、歌剧与爵士乐之类的音乐实况转播、谈话节目、时事报道、戏剧、专题节目以及综艺节目等，五花八门，无所不包，成为名副其实的“综合戏单”，供人们茶余饭后，围坐在壁炉边上欣赏，从而将老观众从剧院现场吸引了过去，其影响甚至比有声电影还要大。但是，早期

①一个由演员虚构的英国西部乡村及其方言。——译注



图厅(Tooting[1])的格拉纳达(Granada)，第一、二次世界大战之间一座典型、富丽堂皇的电影宫殿，插图为其入口。入口处的门厅，装潢极其奢华：柔软的地毯、一面面宽阔的镜子、宽阔的台阶，向所有的人表示欢迎。与此同时，去剧院看戏的穷人却只能通过开在小胡同里的边门和狭窄的水泥阶梯出入剧院。第一次世界大战前，英国已有影院3170座，至1928年，上升到3760座，截止到1939年，达到顶峰，增至4900座。到1964年，减少到2057座，1990年，进一步减少到1561座。

为大众服务的无线广播还有一个非常强的教育功能，而且这尽管没有掀起20年代已露端倪的自我教育运动，但肯定推动了自我教育运动的发展。

工人阶层和中下阶层中有相当一部分人非常有理想和追求，他们对知识的渴求日益迫切。这主要反映在下述几个方面：在老维克剧院和萨德勒韦尔斯剧院，观看莎士比亚戏剧表演和歌剧演出的人排起了长队；人们自发地集中起来听经典唱片和无线广播，并展开讨论；工人教育联合会(the Workers' Educational Association)和大学校外部举办的各种讲习班，座无虚席；人们自发地开展读书运动，从而不仅促进了公共图书馆的发展，同时也促进了系列廉价书籍的出版，如普通人图书馆(Everyman's Library[①])书系中的经典作品、企鹅平装本书系(Penguin paperbacks[②])中新作品丛书和佩利肯指南书系(companion Pelicans)中的非文学类教育书籍。

业余剧院与工人剧院

甚至通俗报刊也在打发行战，因此行贿之风盛行，所送之物不仅有免费保险，还有整套的查尔斯·狄更斯作品、戏剧集，甚至还有萧伯纳的前言［当时，高尔斯华绥、巴里、阿什利·杜克斯(Ashley Dukes)等作家的"全集"销售量成千上万］。当时，人们对戏剧的需求非常大，但是商业剧院拘囿于阶级差别，无法满足。为了部分地缓解这一矛盾，业余剧院雨后春笋般发展起来，其地位由于1919年英国戏剧联合会(the British Drama League)的建立而得到巩固，业余剧院也得到进一步发展。

业余剧院繁荣的表现之一是，独幕剧再次受到人们广泛欢迎，自从复合节目单消失以来，对独幕剧的需求直线下降。独幕剧的复兴，其根源可以追溯到第一次世界大战和第二次世界大战期间，当时对音乐厅里戏剧演出的限制开始松动，一些上座率比较高的演员兼经理人也放下架子，开始在音乐厅里适量地展示自己的戏剧才华。现在，业余剧社同样需要短小精悍的戏剧作品，以满足各种竞争性戏剧节的要求，或者满足为剧社成员(通过双重或者三重复合节目单)提供更多演出机会的需要。

业余剧院兴盛时代留下来的、至今仍然活跃的业余剧院包括：诺里奇带走廊的马德玛基特剧院(Maddermarket Theatre)，纽金特·蒙克(Nugent Monck)在这里上演了一系列已被忽视了的经典剧作；伊斯灵顿邓肯·马克斯(Duncan Marks)兴建的托尔剧院(the Tower)；伊灵艾尔弗雷德·埃米特(Alfred Emmet)设计的探索者剧院(the Questors)。但是，这些具有远大文化抱负的人建立的剧院，远不如小的戏剧社更有代表性。后者中有很多仅仅是有一定目的性的社交性聚会场所，其目的一般来说无非是自娱自乐和为观众提供娱乐。

然而，有些时候，剧院的建立是出于政治的需要，这在左翼"人民阵线"(popular front)为了抵抗法西斯寻求戏剧界支持时尤其突出。因此，1932年，工人戏剧运动(Workers' Theatre Movement)首次召开了全国

①指价格低廉的系列丛书，但是出版社不详。——译注

②企鹅出版公司出版的艺术类平装书籍。这是第一家以平装本的形式出版优秀图书的公司。——译注

(1)似乎是一个地方的名字，但具体不详。——译注

影院赢得外省观众的心

电影具有创造壮观景象和替代性惊险故事的潜力，可以给人以遐想，而所有这一切都包含在随意运用的假象、刺激和纯粹的技术娴熟中。因此，电影作为一种媒介，缺乏想像力和精巧。但在这些方面，电影取代了情节剧的功能，甚至塑造了新一代情节剧观众，星期六上午演出中那些扣人心弦的系列故事培养起新一代"戏迷"的习惯。

现在，电影院甚至在那些无自己的剧院可资吹嘘的小城镇上，也雨后春笋般大批涌现。对着装和言谈举止的要求也放宽了很多①，但是影院所提供的身体享受是没有阶级区分的。两周看一次电影，以补偿贫乏生活单调性的梦想，终于实现了。

外省剧院之所以输给了影院，不仅仅是因为后者更舒适，而且是因为它所提供的节目更丰富诱人。在那个时代，剧院里"一周一次的固定剧目"演出，除极个别例外之外，所提供的只是西区剧院淡而无味的残杯冷炙，而巡回戏班的演出相对电影而言，则似乎低级庸俗。假如我们承认剑桥剧场和牛津剧场的特伦斯·格雷和J.B费根（J.B.Fagan）为特例的话，那么考虑到他们完全被迷住的大学观众的具体情况，我们还必须承认，伯明翰固定剧目巡回剧团无论多么有价值，也仅仅是个例外——甚至曼彻斯特的快乐剧院1921年也最后放弃挣扎。

音乐厅的日子也不好过，而且值得注意的是，许多音乐厅里的明星，如莫里斯·舍瓦利耶（Maurice Chevalier）、锡德·菲尔德（Sid Field）、乔治·丰比（George Formby）、格雷西·菲尔兹（Gracie Fields）、马克斯·米勒（Max Miller），在其逐渐衰败的岁月里，其成名主要并非是靠音乐厅（尽管他们仍对音乐厅有信心），而是靠在电影中更多地露面，当然也靠无线广播这一新媒体，但后者造就了自己的一批明星。闹剧演员克雷兹·冈（Crazy Gang②）之类罕见例外的存在，显然反证其规律。

①以前到剧院里看戏，需要按照要求着装，同时还要规范自己的行为。——译注
②可以直接译作"疯狂的一群"。此处可能并非是一个人的名字，而是对一个群体的戏称。——译注



团结剧院演出美国戏剧家科利福德·奥德兹（Clifford Odets）的剧作《等待老左》（*Waiting for Lefty*）（1936）时的剧照。这是左翼政治宣传剧中的经典之作，是自然主义技巧与煽动宣传技巧的完美结合，戏剧达到高潮时，呼吁观众积极行动起来，投身到罢工的行列中去。30年代末，由联邦戏剧计划的一个部门率先创立的"活报纸"，对英国左翼戏剧的发展产生过启蒙影响。所谓活报纸，即关于当代一些主题戏剧化了的时事纪录（dramatized documentary[1]），可以根据情景的变化予以更新。

代表大会，最多时有六十多家分会。它不仅是人们热衷自编自演戏剧的产物，而且是另外一种生活方式的产物。靠这种生活方式，社会主义星期日学校(Socialist Sunday Schools)、木工协会(the Woodcraft Folk)、工会许多分会、劳动者俱乐部和协会、合作社"红利"[3]以及后来的左翼读书俱乐部(the Left Book Club)等，都统一了起来。

工人戏剧运动的中坚分子包括汤姆·托玛斯(Tom Thomas)、尤文·麦克尔。前者在伦敦西区建立了具有开拓意义的红色无线电(the Red Radio)后者则与年轻的琼·利特尔伍德(Joan Littlewood)联合将索尔福德(Salford)戏剧小组红色话筒(the Red Megaphones)发展成行动剧院(Theatre of Action)。由于几乎没有从充满阶级偏见的当代英国戏剧那里获得灵感，工人戏剧运动从魏玛德国(Weimar Germany[2])混乱的戏剧创作、苏

(1)大致相当于现在所谓的纪录片，不同的是这并非是对所发生事件的真实记录。——译注
(2)指魏玛共和国，1918年至1919年革命后，德意志共和国国民会议在此召开，制定了宪法，故名。——译注
(3)此处意思不明。——译注

联20年代蓬勃发展的戏剧以及美国罗斯福(Roosevelt)政府为了降低戏剧行业而实行的、唾手可及的联邦戏剧计划(the Federal Theatre Project)中，寻求仿效之榜样。后来，尤其是利特尔伍德，开始探索伊丽莎白时代英格兰的大众戏剧和小丑扮演艺术和文艺复兴时期意大利的喜剧风格，从中汲取营养。

因此，尽管“传统”戏剧［其中包括乔·科里(Joe Corrie)的《斗争的时代》(*In Time of Strife*)和托玛斯根据罗伯特·特雷西尔(Robert Tressell)的同名小说改编的《穿破裤子的慈善家》(*The Ragged Trousered Philanthropists*)］由工人戏剧运动的戏班来上演，但是政治化的卡巴莱(cabaret[①])《蓝色工装裤》(the Blue Blouses)以及苏联宣传技巧的影响，是其更明显的特色。后者多为短小精悍、讽刺辛辣的时事小品，融时俗讽刺剧与辩论于一体，适合在工厂门口或者其他非正式场合表演。合唱、活报剧和政治历史剧也常用于集会和游行示威时的大型演出中。

1937年，圣潘克拉(St Pancras)的叛逆演员协会(the Rebel Players)在戈尔丁顿大街(Goldington Street)上建立了自己的永久性剧院——第一团结剧院(the Unity)。次年，不仅保罗·罗伯逊(Paul Robesen)曾来此客串演出，而且创立了第一家活报纸(living newspaper)《公交车驾驶员》(*Busmen*)，同时还(开始了延续很长时间的传统)创造并上演了具有政治意义的圣诞哑剧《森林宝贝》，剧中着重讲述了那年秋天慕尼黑(Munich)危机期间捷克斯洛伐克被出卖这一历史事件。

政治诗歌，逃避主义历史

将政治注入主流戏剧创作的重任，责无旁贷地落到了30年代左翼诗人的肩上，尽管他们是公学(public school[②])和牛津－剑桥教育的产物。蒂龙·格思里1933年组建的集团剧院(the Group Theatre)演出了W.H.奥登(W.H.Auden)、克里斯托弗·衣修午德(Christopher Isherwood)、斯蒂芬·斯彭德(Stephen Spender)和路易斯·麦克尼斯(Louis MacNeice)的剧作，在这些戏剧中道德的原型在无产阶级革命事业中，与反道德的原型，发生了冲突，其风格是中世纪道德与表现主义辩论的奇怪混合。结果，对工人戏剧运动仍然只有少数人感兴趣——尽管麦克尼斯后来做了英国广播公司的监制，使更多的听众了解了这一运动。集团剧院还上演了艺术上具有创新精神但政治上保守的诗人T.S.艾略特(T.S.Eliot)的第一部诗剧《斗士斯威尼》(*Sweeney Agonistes*)(1935)，后来又上演了他的《大教堂凶杀案》(*Murder in the Cathedral*)(1935)，获得戏剧界广泛赞誉。关于艾略特和集团剧院作家发动起来的诗剧的复兴，我们将在下一章中论述。

除了少数戏剧之外，如沃尔特·格林伍德(Walter Greenwood)与罗纳德·高(Ronald Gow)合作根据自己成功的同名小说改编的《接受失业救济的爱情》(*Love on the Dole*)(1935)和埃姆林·威廉(Emlyn William)的《玉米是绿色的》(*The Corn is Green*)(1938)，西区的剧院仍一如既往，对社会下层的问题漠不关心，对经济萧条的根源与后果就更置若罔闻了。因此，主张抗击法西斯威胁的人，与坚持不予理睬或者实在无法置之不顾时采取绥靖政策的人之间的分歧，只有在沙文主义和逃避主义相结合仍有利可图时，商业剧院才在其上演的戏剧中予以反映。

通常，其表现形式是退却到以往的荣耀和给人以安慰的稳定中——科沃德的《骑兵队》是公认的值得效仿的一个绝佳个案。当然，其榜样作用在《年轻的英格兰》(*Young England*)(1934)，一部上演多达278场的爱国情节剧中，被发挥到了无以复加的程度。尽管年迈的沃尔特·雷诺兹(Walter Reynolds)的创作态度极其严肃，但是戏剧仍遭到承认自己不如被激怒的作者高明的观众的高声嘲笑。但是，事实上，观众对戏剧所描述的沙文主义有同样的感受。

①原指有歌舞或者滑稽短剧助兴的餐馆或者夜总会，此处指歌舞或者滑稽短剧演出。——译注
②但是，事实上是私立学校，如伊顿等。英国许多著名人物都曾在此类学校接受教育。——译注

异国情调背景或者历史背景提供了一条方便的逃避路线。S.I.熊(S.I.Hsiung[1])的《贵河夫人》(*Lady Precious Stream*)(1934)通过批评家J.C.特里温(J.C.Trewin)所谓的"杨柳模式的字谜"(charade),轻松愉快地将观众的注意力转移了出来，整个"肖像剧"这种类型的戏剧都以同样的方式将观众的注意力从恼人的现实中转移了出来。雷金纳德·伯克利(Reginald Berkeley)在《持灯的女士》(*The Lady with a Lamp*)(1929)中创造了一个神圣的弗洛伦斯·南丁格尔(Florence Nightingale[2])的形象；鲁道夫·贝希尔(Rudolf Besier)在《威姆普尔大街上的四角帽》(*The Barretts of Wimpole Street*)(1930)中，对恋爱中的勃朗宁夫妇进行了描绘；戈登·达维奥特[Gordon Daviot，原名伊丽莎白·麦金托什(Elizabeth Mackintosh)]在《波多尔的理查德》(*Richard of Bordeaux*)(1933)中，为吉尔古德做了明星特写；而在R.C.谢里夫(R.C.Sherriff)的《圣赫勒拿岛》(*St Helena*)(1936)中，流亡中的拿破仑则成为主角。



J. B. 普里斯特利的《约翰逊渡过约旦河》(*Johnson over Jordan*)(1939)剧照，(与同年上演的《夜半乐声》(*Music at Night*)相同)由他本人在威斯敏斯特剧院的化装剧团(Mask Theatre company)演出。剧中采用音乐、芭蕾舞、戴面具的寓言人物等手段，反映了最近去世的一位极其普通的商人最终与死亡达成的妥协。普里斯特利(1894～1984)是一位多产的小说家和戏剧家，他将现实的激进主义注入到他通常信奉的自然主义中；他还用相对论的一种理论变体作为一种成功戏剧手段，创作了具有他自己独特风格的"时间戏剧"(time plays)。在本书第217页的图片说明中对其两部戏剧进行了探讨。后来，他在西区剧院上演的《椴树》(*The Linden Tree*)(1947)中，就战后的政治气候阐述了自己的见解。

勃朗特姐妹、克伦威尔以及塞缪尔·佩皮斯的作品改编成戏剧后也很受欢迎；劳伦斯·豪斯曼根据维多利亚女王和圣弗朗西斯(St Francis)的生平，创造了大批的戏剧段子。尽管宫务大臣作为审查官看到有人对已入坟墓近三十年的君主进行描写有些不快，但是豪斯曼的短剧对业余演员却有着经久不衰的吸引力。这不禁令人疑惑，是否很久以前乡村会议厅里的戏剧演出，给孩提时代的玛格丽特·撒切尔(Margaret Thatcher)幼小的心灵以愉悦，因此后来才会给予如此支持，召来在外人看来不可能的一对?

即使没有很大的影响但仍非常有趣的是，詹姆斯·布里迪(James Bridie)，笔名苏格兰医生，走的却是自己曲折奇特的路子，创作了数量惊人的作品，但是(与他的同胞巴里不同的是)，其作品是为故土苏格兰而作，并让苏格兰人先睹为快。1943年，他在苏格兰建立了格拉斯哥公民剧院(the Glasgow Citizens' Theatre)。在《托拜厄斯与天使》(*Tobias and the Angel*)(1930)、《沉睡的牧师》(*A Sleeping Clergyman*)(1943)、《博尔弗里先生》(*Mr Bolfry*)(1943)、《达夫妮·劳里奥拉》(*Daphne Laureola*)(1949)等作品中，布里迪将他对人物的独特眼光和对(不仅仅是学术圈子里的)虚伪的尖刻批评，浑然融于一体，经常加上令人耳目一新的超现实笔触。但这仍然是一种逃避，不同的是，这是一种更高级、对心灵具有诱惑力类型的逃避。

约翰·范德鲁藤(John van Druten)30年代精心雕琢的喜剧尽管在当时名噪一时，但是只有早期的《年轻的伍德利》(*Young Woodley*)(1928)，一部描写少年细腻激情的戏剧，才是传世之作，而多迪·史密斯在其剧作《亲爱的章鱼》(1938)中，将英国国内一些真实事件神圣化了，从而使该剧成为作家惟一一部传世之作。J. B. 普里斯特利对英格兰体面的工业中产阶级，进行了细致入微的描绘，既反映了其自鸣得意的虚伪，也表现了其勤

[1] 怀疑是一个中国人的后裔，但无从查考。——译注
[2] 英国女护士，近代护理学和护士教育创始人。——译注

奋、自足，因此其作品更能经得起时间的检验。他或者是在《当我们结婚时》(*When We Are Married*)(1938)中用直白的喜剧笔调，或者在《伊甸之角》(*Eden End*)(1934)中用严肃的笔触，对观众的怀旧心理进行了鞭挞，揭示了关于他们梦想中所谓的田园式英格兰的某些真理。

从《危险的角落》(*Dangerous Corner*)(1932)到《我曾来过这里》(*I Have Been Here Before*)(1937)，普里斯特利的“时间戏剧”系列，用戏剧手段将乌斯平斯基(Ouspensky)和J.W.邓恩(J.W.Dunne)主张的当时时髦的时间序列理论反映出来，使之易于消化。继在《约翰逊渡过约旦河》中进行寓言手法的试验之后，普里斯特利在《他们来到一座城市》(*They Came to a City*)中更加清楚地表达了他的政治观点，向人们提供了一个更加美好的未来，而非与过去妥协。但是，那时，普里斯特利是战争时期英国的代言人，他借助于无线电，赢得了更广泛的观众。作为国家的代言人，他与显然更有戏剧才华的演员，战时首相温斯顿·丘吉尔，成为心甘情愿的合作者和并非势均力敌的竞争者。

第十九章　实用戏剧时代　1939年至1956年



这是一个衰败的时代，同时也是一个昌盛的时代。英格兰整个国家孤军奋战，度过了艰苦的一年，击退了吞噬整个欧洲大陆的法西斯主义狂潮的进攻。当时，人们尚未认清其邪恶本质，直到1945年，死亡集中营被解放后，才如梦方醒，真正认识到大屠杀的恐怖：种族灭绝乃是希特勒的"最终解决方案"。之后仅几个月，广岛被毁灭，这尽管结束了远东地区的战争，但同时展示出核冲突的强大威力——核冲突的威胁给予苏联的联盟蒙上阴影，导致其最终破裂，东欧国家被迫躲到"铁幕"后寻求庇护。在英国国内，战争带来了生活物资的贫乏，后来，尤其是1947年严酷的冬季，情形每况愈下，食物和能源匮乏达到20世纪之最。似乎天公也在密谋挫败两年前第一个工党政府选举获胜在人们心中点燃的希望。

而从另一方面讲，由于战胜纳粹势力的需要而产生的共同目标意识一直延续到和平时期。战时的联合政府奉行的是梅纳德·凯因斯(Maynard Keynes)主张的经济干预政策，并沿着贝弗里奇报告(Beveridge Report[1])指明的路线，探索了国家社会福利体制，而工党政府很久以后才将上述两者作为战后重建计划的支柱。尽管当时受到恶毒的攻击，但是混合经济体制和完善的福利国家的建立，促进了英国政治上的统一，这种统一一直持续到20世纪70年代末。国家现在承担起许多责任，如消除大规模失业、避免极端贫困以及减轻疾病的侵害等。

因此，婴儿死亡率持续降低，而且多亏了对有限资源合理公平的配给，战时出生的各个阶层的婴儿都营养充足。因为这一阶段的历史，恰好是笔者本人人生的开始。因此，尽管我出生于社区中工资最低的家庭，但是我童年的记忆并非是贫困与物资匮乏，而是香蕉、冰激凌和精致的玩具带来的一个个小惊讶。对我的父母而言，免费医疗是对美好未来更坚实的保证——这情形与乡村电器的使用有许多相似之处，农场工人早晨可以晚起一会儿，因为可以用机器挤牛奶了。教育改革使那些贫穷人家的孩子接受到"良好"(尽管仍有阶级偏见)的教育，甚至可以靠国家资助完成大学学业。

所有这一切社会变革以及伴随的紧张都在当时的戏剧中反映出来——有时是直接的反映，是对国家对商业事务的干预平衡；有时则是间接的反映，是对时代和条件的变化做出的必要调整。有些临时的战时措施，如一层楼厅前排座和正厅前座的观众可以不着晚礼服，却具有象征意义地固定下来；战争时期为了使工人下班后可以直接去剧院看戏，然后早点回家，西区剧院将开演时间提前到了晚6时，这一做法即使战后也从未改回到战前的8点30分开始演出这一常规。当时之所以到8点30分才开始演出，是为了照顾有闲阶层，给他们充足的时间在演出前进晚餐，之后再用夜宵。

战争时期的剧院

在遭受德国空军轰炸的日子里，有些剧院只演日场，最后一位年迈的巡回演出剧团的演员兼经理人，唐纳

[1] 英国经济学家，二战期间应政府邀请制定英国战后福利国家的蓝图。——译注



在诺埃尔·科沃德的戏剧《欢乐的心灵》(1941)中，玛格丽特·拉瑟福德（Margaret Rutherford，上页图）扮演热情友好、朴实的中间人，被雇用来作法驱除附在艾尔维拉〔Elvira，由费伊·康普顿(Fay Compton)扮演，居右者〕身上的饶舌鬼，本页图中是她与其飞黄腾达的妻子鲁思〔Ruth，由凯·哈蒙德（Kay Hammond）扮演〕。次年，约瑟夫·凯塞林(Joseph Kesselring)的《砒霜与旧饰带》(*Arsenic and Old Lace*）被从百老汇搬上了英国舞台，剧中一对端庄拘谨、循规蹈矩的未婚女子成为大开杀戒的凶杀犯。两部战时上演时间很长的闹剧，将这一戏剧形式推向极端，用以表现死亡主题，但丝毫不提及战争。

德·沃尔菲特(Donald Wolfit)与他的剧团，带着餐前莎士比亚节目来到伦敦后，甚至午饭时间都变成休息与文化娱乐的领地。但是，在闪电战期间，只有两家剧院坚持夜场演出。一家是著名的温德米尔剧院，它长期以来一直吹嘘："我们永远不关门。"但后来不可避免地(如果说不够准确的话)被其观众修改为："我们永远不穿衣服①。"另一家是后代鲜为人知的团结剧院，在这里，战争爆发后48小时之内，一部新的时俗讽刺剧被创作出来，并搬上舞台。

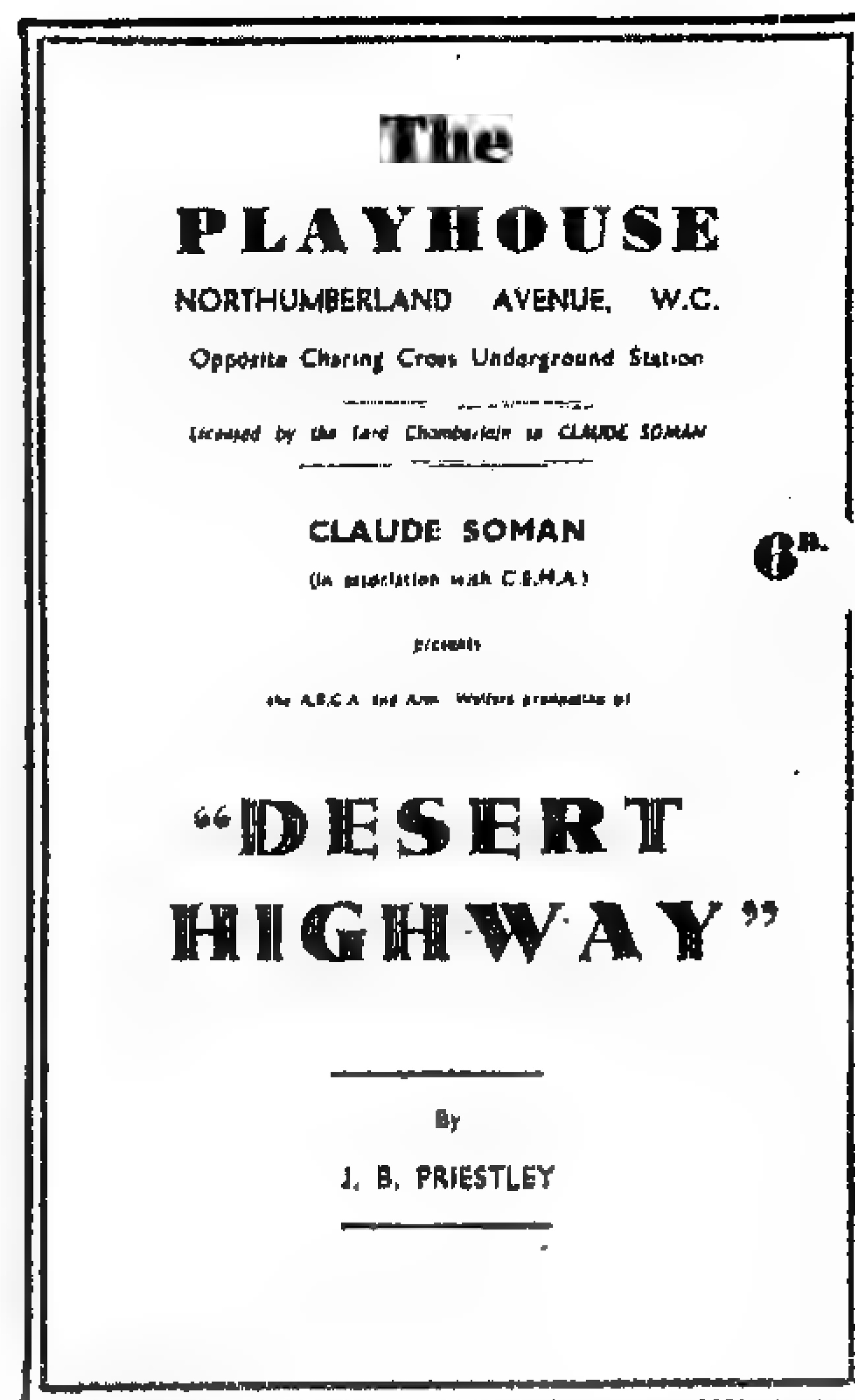
闪电战期间，沙夫茨伯里剧院、女王剧院和小剧院被彻底摧毁，而约克公爵剧院、王宫剧院和老维克剧院也受到重创。但是，后来剧院管理者和观众逐渐学会了在轰炸声中处乱不惊，而且到1941年夏天，战争最残酷的日子似乎已经过去——直到1944年，炸弹又一次在空中飞来，构成新的更潜在的威胁。有一段时间，伦敦西区除八家剧院外全部关闭。具有讽刺意味的是，有两部闹剧在呼啸的炸弹声中一直在演出，并获得巨大的成功——诺埃尔·科沃德的《欢乐的心灵》和恐怖喜剧的代表作约瑟夫·凯塞林的《砒霜与旧饰带》，两者都反映了如何面对最终的死亡禁忌这一主题。

第二次世界大战期间，许多以首字母命名的组织发展了起来，其中ABCA、ENSA和CEMA三个组织与戏剧有某种联系。前两者起源于军事机构，最后一个则是民间机构，但是在某些方面(人员交换和管辖范围纠纷)职能相同，其意图都是将戏剧送给新的观众。ABCA，全称军事时事局(the Army Bureau of Current Affairs)，其宗旨是道德教化，但是受联邦剧院的《活报纸》、战争时期纪录片的繁荣、英国广播公司专题部等的影响，设立了具有影响的戏剧部，以达到用戏剧手段进行教育宣传的目的。

麦克尔·麦克欧文(Michael Macowan，以其在斯特拉特福剧院演出的《特洛伊洛斯和克瑞西达》而闻名，通过这出戏向人们传达出战争的无意义这一信息。该戏的上演与慕尼黑危机不谋而合)。任军事时事局戏剧部主任，同时还导演了普里斯特利特别为军事时事局创作的戏剧《沙漠公路》(*Desert Highway*)，一部反映未来希望与恐惧的半神秘戏剧。讽刺的是，1944年，该剧被搬上了西区剧院的舞台。但是，这个部门推出的典型节目是戏剧拼贴画②和纪实类节目，如正面的《团结就能胜利》(*United We Stand*)和《它始于租借法案》(*It Started with Lend-Lease*③)，或者反面的《德国人哪里出了问题？》(*What's Wrong with the Germans?*)和《日本的方式》(*The Japanese Way*)，涉及的作家、导演和演员包括特德·威利斯(Ted Willis)、安德烈·范希森(André van Gyseghem)、布里奇·博兰(Bridget Boland)和斯蒂芬·默里(Stephen Murray)。

ENSA，一般认为是"每晚都有精彩的节目"(Every Night Something Awful)的缩写，事实上是国家娱乐服务联合会(the Entertainment National Services Association)的缩写，是巴兹尔·迪安筹划成立的一个机构，并且长期以来一直出任会长，后来才由亨利·奥斯卡接管了戏剧节目。联合会总部设在一个不可能的地方，

①在英语中"closed"与"clothed"谐音，故有此笑话。——译注
②即不同戏剧片段组合而成的戏剧表演节目，因短小精悍，比较适合在战争空隙中演出。——译注
③指1941年国会审批通过的向盟国提供战争物资的法案，主要接受国为英国和苏联。——译注



J.B.普里斯特利为军队士兵创作的《沙漠公路》节目单，由军事时事局戏剧部组织演出。1944年2月，与音乐与艺术促进委员会合作，将该剧搬上了普莱豪斯剧院舞台。《沙漠公路》严肃、深刻地探索了被搁浅的坦克上的士兵面临死亡时的复杂心理。但是，普里斯特利为国家娱乐服务联合会创作的《他们在家里怎么样？》(*How Are They at Home?*)一剧，虽然也针对当时的时事，但要轻松得多，剧中对士兵的食宿安排、妇女土地服务队(Land Army girls[1]) 和配给票证簿对一个正统的英国农村家庭的影响，进行了描绘。

特鲁里剧院里，其职能是负责流动影院的建立、巡回演出莎士比亚的戏剧、组织交响乐和芭蕾舞演出以及组织杂耍演出，并以后者深深地留在人们的记忆里。其中有些杂耍演出中充满通俗短剧，签约演出一个时期；有些则充满为大牌演员创作的高雅戏剧段子，他们身上穿的军装是官员临时的权宜之计。

ENSA不仅将上述节目送到最偏远的战争“剧院”，而且支持到军营剧院里或者国内皇家军械厂招待所上演在伦敦独立排演的戏剧。在这一方面，其职能与CEMA，即音乐与艺术促进委员会(the Council for the Encouragement of Music and the Arts)重叠。音乐与艺术促进委员会是第二次世界大战爆发后不久，由朝圣者信托基金私人捐款资助成立，最初由国家与个人共同承担运作费用，1942年后，全部由国家承担。其宗旨是普及戏剧，送戏到观看戏剧演出困难地区(从坎布里亚郡到伦敦周围各郡)的工厂餐厅、社区中心甚至防空洞里。

曾有一段时间，音乐与艺术促进委员会同时负责至少16个演出团体的巡回演出。1940年，老维克剧院遭到轰炸，严重受损，正是在CEMA的资助和帮助下，流亡剧团建立了起来，并以伯恩利(Burnley)和利物浦为基地巡回演出，向北到达勒姆县(County Durham)，向南到威尔士的矿区。CEMA还协助在新剧院建立起老维克剧院在伦敦的据点，1944年至1949年，奥利维尔主持新剧院事务，但最初与理查森的合作并不很协调。

此时，剧团日常采用的是“真正的”固定剧目轮演制，在整个演出季期间轮换上演排演的戏剧，而不是连续长时间演出一部戏——这是对经历了一个世纪的长时间上演同一部戏的制度的一个可喜的变革。这一变革的先驱是年轻的亚历克·克卢恩斯(Alec Clunes)，1942年，他接手艺术戏剧俱乐部(the Arts Theatre Club)，次年，发起组织了古典风格的喜剧艺术节(Festival of Comedy)。克卢恩斯是一位不苟言笑、刚愎自用的演员，在随后的十年间，他除了演戏外还导演大部分剧作，从而为他本人同时也为剧院赢得了荣誉。

1944年，萧伯纳的五部戏剧作为“真正的轮演保留剧目”，在哈默斯密斯的抒情剧院上演。同年，秣市剧院的约翰·吉尔古德和斯卡拉剧院(the Scala)的唐纳德·沃尔菲特率领的戏班，也在整个演出季期间，交换演出了戏单上的节目。广大观众不仅没有像有些商业剧院经理所警告的那样，会对这个制度感到迷惑，反而发现可以同时方便地预定几部戏的演出。对戏剧艺术发展更有意义的是，交换轮替演出固定的剧目鼓励了一些至少半固定剧团的建立，而且有时候，主角和配角的分配也在很大程度上达到了公平，但是无论如何，这种制度对演员是一种解放，他们不用再夜复一夜地演出同一角色，直到观众彻底厌烦，自己也心力交瘁。

艺术委员会与商业剧院管理层

1943年，CEMA积极推动了格拉斯哥公民剧院的建立，同年还接手了布里斯托尔皇家剧院，三年后更名为布里斯托尔老维克剧院(the Bristol Old Vic)，并转交地方管理，休·亨特(Hugh Hunt)任导演。1946年，CEMA改头换面，变成和平时期的艺术委员会(the Arts Council)，继续行使对戏剧的管理职责，旨在推进英国戏剧

[1]此处可能是“Women's Land Army”，1917年建立，主要代替服役的男子从事农业劳动。——译注



拉尔夫·理查森与梅格·詹金斯(Meg Jenkins)联袂主演《海滨一日》(*A Day by the Sea*)(1953)，这是N.C.亨特(N.C.Hunter，1908～1971)的一部典型的战后戏剧。戏剧在现在知名的林市剧院上演，同台演出的还有约翰·吉尔古德、西比尔·桑代克、刘易斯·卡森和艾琳·沃斯(Irene Worth)。插图中所描绘的情节发生在一棵粗壮、具有象征意义的橡树下，背景是象征永恒和潮汐起落的海滨。亨特的早期戏剧《月亮潮》(*Waters of the Moon*)(1951)也表达了同样对没有实现的心愿的强烈的怀旧气氛。在这出戏中，伊迪丝·埃文斯通过一家老式西部乡村旅馆，出尽风头，令住在旅馆的人和旅馆职员〔其中包括桑代克和温迪·希勒(Wendy Hiller)〕艳羡不已。

的平民化进程。现在，该组织获得授权，可向剧院拨付资金，以弥补其亏损，而且不久以后就改变政策，集中有限的资金，资助伯明翰、剑桥、利物浦、设菲尔德、格拉斯哥等地的固定剧目巡回剧院的演出。

起初，人们设想，这种直接资助，可能逐渐由地方政府提供，因为根据1948年的《地方政府法案》(*the Local Government Act*)，地方政府每英镑可以征六便士的税收，用于文化艺术事业。但是，结果，公民引以为自豪的并非是资助已有的剧院，而是制定建立新剧院的计划——即建立专门剧院(日益减少的幽暗的地方剧院显然并非为专门剧院)，以满足时代的需求。这些计划，我们从下文中可以看出，在随后的十年间，开始开花结果。

除上述权力外，艺术委员会现在还可以提议，免除那些具有文化和教育价值的戏剧演出的娱乐税，数量相当于毛收入的百分之十，在1948年以前，相当于剧院票房收入的四分之一多。这促进了非营利戏班的空前繁荣。其中有的是商业剧院的管理层组建的，目的是打着文化招牌，上演一些具有商业潜力的戏剧。因此，早期在伦敦上演的两位美国战后著名作家阿瑟·米勒(Arthur Miller)的《推销员之死》(*Death of a Salesman*)和田纳西·威廉斯(Tennessee Williams)的《欲望号街车》(*A Streetcar Named Desire*)，1949年都获准"免税"演出。但是，有人提出，这一制度可能会被人滥用，因此1951年，艺术委员会的资助终止。

1949年，巴兹尔·迪安在圣詹姆斯剧院上演了国家资助剧院排演的戏剧，当时伦敦的观众对所上演戏剧的质量和数量感到诧异，但仍带着一些不屑一顾。但是，面对电影持续不断的竞争和来自电视初始阶段隐伏的威胁，一些按周轮演平庸固定剧目的团体那时则在为了生存而苦苦挣扎。1946年，战前已萌芽的BBC电视节目重新开播。起初观看电视的人数增长速度缓慢，但是1953年转播伊丽莎白二世加冕典礼和1955年第二个商业频道开播后，开始加速。此时，巡回演出也陷入困境。

但是，电影和电视的竞争并非是戏剧事业滑坡的惟一原因，投资"优化"被有效地垄断也是其重要根源。在整个第二次世界大战期间，城镇中心的财产常常以几乎白送的价格出售，因此剧院经理普林斯·利特勒(Prince Littler)为收购剧院忙得不亦乐乎。他在剧院里的股份一增再增，接管的剧院包括：前斯托尔连锁剧院(Stoll Theatre)和老莫斯帝国剧院(Moss Empires)。据戏剧评论家约翰·艾尔瑟姆(John Elsom)统计，截止到1945年，组成"集团剧院"(戏剧行内后来如此称呼)的相互联系的公司拥有其中57家剧院，承担部分剩余的巡回演出，其中有预约演出的53家中有34家提供"一流"的演出。后来，大批剧院发展或者改造成商店、办公楼、舞厅、赌场和保龄球场。截止到20世纪50年代末，集团剧院拥有的150家地方剧院中，只有约30家幸存下来。

利特勒的霍华德(Howard)和温德姆组织还拥有了伦敦42家仍在活跃的剧院中的18家，占有伦敦首屈一指的戏剧管理公司H.M.坦南特有限公司绝大部分股份。虽然西区的剧院没有被改造或拆毁之虞，但受坦南特公司权重一时、正处于事业顶峰的总裁休·"宾基"·博蒙特(Hugh 'Binkie' Beaumont)的控制越来越严重。博蒙特的戏剧趣味虽不像人们贬低的那样低下，但他选择的戏剧要么是对老派观众根深蒂固偏见的肯定，要么是对平等主义的替代性逃避，因为中产阶级认为，这种平等主义正在稳步地剥夺其财产、削弱其社会地位。

尽管英国曾刮起过一阵俄罗斯新戏剧之风，标志着苏联已加入战争，但是人们仍对共产主义心有余悸，把它看成是最终的威胁，因此支持俄罗斯戏剧演出的人再度受到体面社会的冷落。因此，1948年，普里斯特利主持召开了为期三天的戏剧会议，财政大臣出席会议并给予经济支持，但却受到集团剧院管理层的抵制（而且，回想起来，尽管当时期望值很高，但被有效地挫败），理由是组织者是共产分子（其中组织者之一，特德·威利斯后来在电视上创办象征对资本主义制度俯首帖耳的节目《多克·格林的PC狄克逊》(PC Dixon of Dock Green)。



多萝西·蒂坦(Dorothy Tutin，1931年生)，"戏剧才华得到赏识"的重要演员之一，英国戏剧表演的一位过渡性人物。后来因演出经典角色，奠定其主导地位，但是一直未失其个性。插图中所描绘的是她与埃里克·波特曼(Eric Portman)联袂演出的《起居室》(*The Living Room*)(1953)中的一个场景，波特曼在剧中扮演牧师。这是格雷厄姆·格林(Graham Greene)创作的大约五六部戏剧中的第一部，给他小说家持久的美名之上又添了一个短暂的戏剧之名。格林的小说思想、行动流畅，而他的戏剧则沿袭了当时仍然流行的"精心布局"的传统，而且常常采用小说中已熟悉的主题。在上剧中，一位信仰天主教的女孩（由蒂坦扮演）因为一次通奸事件而悔恨不已，这与通奸带来的快感产生了矛盾。矛盾通过另外一种罪恶——自杀，得到解决，但这并非是道德的完善，而是戏剧的安排。

西区剧院

许多戏剧直接而非以逃避的方式，来表现那些年月急剧变化了的社会状况，而西区的观众也很少为之烦恼。普里斯特利在其剧作《椴树》中，的确直接探讨了（至少外省的）中产阶级家庭所面临的问题和关心的事情，即他们觉得自己被剥夺了一切，没有得到重视。但是，许多作品对此类问题较流行的处理方式是，将愿望的实现与升华了的向无产阶级的复仇融于一体——其中比较有典型性的是威廉·道格拉斯·霍姆(William Douglas Home)的《奇尔顿·汉德瑞一家》(*The Chiltern Hundreds*[1])(1948)。剧中，一位信奉社会主义的贵族，在一次补缺选举中，被一个从任何意义上讲都代表保守利益的男管家打败。

多数作家似乎都出于实用的考虑，接受了对他们的各种限制，在划定的圈子内从事创作。为了表现自己精心谋划的英国式含蓄表达的模式，特伦斯·拉蒂根(Terence Rattigan)甚至将他在戏剧中极力要满足的典型观众——那位"善良、可敬的中产阶级中年女士"埃德娜姨妈(Aunt Edna)——圣化，声称，她的情感是任何剧作家都不敢伤害的。因此，拉蒂根将自己的戏剧创作局限于无伤大雅的轻喜剧，如《没有眼泪的法国人》(*French without Tears*)(1936)和《无所事事的爱》(*Love in Idleness*)(1944)——或者用严肃的笔调创作关于隐私问题的戏剧——但是，《温斯洛男孩》(*The Winslow Boy*)(1946)一剧不同，它讲述了一位海军军校学生因偷窃受到指控，结果虽证明是无辜的，但给家庭却带来了经济灾难。这部戏现在看来似乎是对观众信念的一种寓言式的表现，他们为了维护自己的社会地位也已经破产了。

拉蒂根擅长以暗示手法，表现英国资产阶级缄默的外表底下，内心深处的情感，例如《布朗宁版本》(*The Browning Version*)(1948)中年迈的校长、《分桌》(*Separate Tables*)(1954)中满旅馆衣衫褴褛、彬彬有礼的上流社会失败者。在当时受欢迎的作家中，N.C.亨特在《月亮潮》(1951)中所表现出来的那种温文尔雅、忧郁的怀旧情感，并没有经受住考验，而更具有独创性的彼得·乌斯蒂诺夫(Peter Ustinov)，其才华却总是被他不偏不倚的聪明所中和。他最擅长表现轻微神经质的人物，如《四个上校的爱情》(*The Love of Four Colonels*)(1951)或者《罗曼诺夫与朱丽叶》(*Romanoff and Juliet*)(1956)。小说家格雷厄姆·格林(Graham Greene)进入戏剧界的时间也较晚，第一部剧作是《起居室》(1953)；伊妮德·巴格诺尔德(Enid Bagnold)的情况亦然，其第一部戏剧是《白垩

[1]因无从查考，翻译可能有误。——译注



亚历克·吉尼斯（Alec Guinness，1914 年生）与艾琳·皮尔（Eileen Peel）和罗伯特·弗莱明（Robert Flemyng）同台演出 T.S.艾略特的《鸡尾酒会》（*The Cocktail Party*）（1949），吉尼斯在其中扮演身份不明的客人，一个枯燥乏味、有权威而且非常适合他不显山露水的戏剧才华的角色。他早期在喜剧表演演技方面的进步和这位绝顶模仿大师所表现出来的多种艺术才华，仍可以从他出演的“伊灵”（Ealing[(1)]）喜剧电影中，寻到蛛丝马迹。他在其中扮演了许多质朴、细腻的角色——在《善良的心地与小冠冕》（*Kind Hearts and Coronets*）（1949）中至少有八个类似角色，而且他似乎也对扮演这些角色乐此不疲。这是不是因为摄影能够更好地捕捉到吉尼斯平静而且往往是自谦自蔑的演出风格的细微之处，亦未可知。从表面上看，他缺乏舞台魅力，这对剧院的观众提出了非同寻常的要求，因为他们已经习惯于对失去活力的自然主义所提供的日常食粮做出懒惰的反应。

园》(*The Chalk Garden*)(1956)。上述两部作品均结构严谨，都有实实在在适于演出的角色，但现在却几乎被抛到九霄云外。

正如戏剧史中经常发生的情况，闹剧仍然是一个独立王国，甚至是一种传说，“而怀特豪尔闹剧”为其中出类拔萃者，有自己以布赖恩·里克斯(Brian Rix)为首的剧团，为政治、经济动荡不安的战后岁月创造了一种方便的传统，正如“奥尔德威奇闹剧”为情感与社会动荡不安的第一、二次世界大战时期创造出一种速生的传统一样。因此，征兵的经验使《非情所愿的英雄》(*Reluctant Heroes*)在 1950 年的舞台上长久不衰，而对“癫狂状态(flutter)”的挚爱是 1954 年《干腐》(*Dry Rot*)获得类似成功的保证。

怀特豪尔闹剧也吸引了各种不同类型的观众，为长久不衰的团体预定演出奠定了基础。此后来所谓的“包车生意(coach-party trade)”，即当地的俱乐部或者酒馆将足够包下一辆车的观众集中到一起，这样可以从票房按一定折扣购票。正是由于这种交易方式，同时期产生了另外一种现象，称阿加莎·克里斯蒂(Agatha Christie)的普通“犯罪戏剧”《捕鼠器》，为其显然无休无止的成功奠定了基础。但是，这出戏 1952 年首次在公使剧院公演后，反映非常平淡。

严酷时代的表演风格

在“为明星特意创作的戏剧”没有出现，而且除了土生土长的自然主义戏剧外很少有英国本土戏剧提出挑战的情况下，著名演员纷纷转向经典的剧目去寻找更多的演出机会也就不足为怪了。因为从经理人的角度来看，这具有经济益处，可以以文化为名逃避娱乐税。因此，在这个历史时期，华而不实的旧戏新演蔚然成风，不仅劳伦斯·奥利维尔领导下的老维克剧院和亚历克·克卢恩斯领导下的艺术剧院如此，而且整个西区皆如此——从约翰·吉尔古德 1943 年在秣市剧院上演的《以爱还爱》(*Love for Love*)到 1945 年在克赖蒂林剧院上演、伊迪丝·埃文斯在其中扮演马勒普罗普太太的《情敌》，再到 1949 年罗伯特·埃迪森(Robert Eddison)、约翰·克莱门茨(John Clements)和凯·哈蒙德(Kay Hammond)在凤凰剧院主演的《两个纨绔子弟的计谋》都是这样。

吉尔古德采取的策略是，摆平自己的位置，和几乎是匹敌同行组成的戏班和谐相处，而唐纳德·沃尔菲特则相反，喜欢独领风骚，突出个人，这种处事方式虽然与现代表演的趋势格格不入，但却符合《李尔王》之类戏剧的特性。在这出戏中，沃尔菲特孤独的高贵犹存，尽管傲慢狂妄，但在卑微之人遍地的时代，他便显得无比悲壮。例如，1949 年演出季期间，卡姆登镇(Camden Town)老贝德福德(Bedford)音乐厅重新上演了《麦克白》等莎翁的戏剧，其中还具有象征意义地演出了易卜生的《建筑大师》。爱德华·邦德(Edward Bond)后来

①此处意思不明，也可译作“激动不安”、“骚动”、“投机”等。——译注
(1)即“Ealing Studios”，伊灵影片公司。——译注

诗剧的虚假繁荣迹象

艾略特战后第一部戏剧《鸡尾酒会》(1949)中的诗歌已经带上了过多的客厅情节剧的散文风格，而宗教神秘剧则在贴近某个表面盘旋，在这个表面下更加扑朔迷离的深处，隐藏着与希腊悲剧对等的一种晦涩深奥的戏剧形式。艾略特此后又创作了两部戏剧，两者都同《鸡尾酒会》一样，首先在爱丁堡戏剧节(the Edinburgh Festival)上，由E．马丁·布朗(E. Martin Browne)搬上舞台。1945年，马丁·布朗着手将阿什利·杜克(Ashley Duke)位于诺丁山的小墨丘利剧院(Mercury Theatre)变成所谓诗剧“复兴”的大本营。

在这里排演的戏剧还有：罗纳德·邓肯(Ronald Duncan)的《通向坟墓之路》(*This Way to the Tomb*)(1945)和多纳·麦克多纳(Donagh MacDonagh)的《像拉里一样快活》(*Happy as Larry*)(1947)，两部戏都被成功地转让给西区剧院。1946年，克里斯托弗·弗雷(Christopher Fry)首次引起关注的作品《凤凰常来》(*A Phoenix Too Frequent*)，先是在墨丘利剧院上演，后来被搬上了艺术剧院的舞台。两年后，其以中世纪道德混乱为题材的高雅、曲折的戏剧《不该烧死她》(*The Lady's Not for Burning*)，进入环球剧院，主演是吉尔古德。1950年是弗雷交好运的一年，那一年，奥利维尔在圣詹姆斯剧院上演的《被注视的维纳斯》(Venus Observed)中，扮演阿尔泰公爵(Duke of Altair)，伯顿(Burton)在吉尔古德导演、哈默斯密斯的抒情剧院上演的《马车少年》(The Boy with a Cart)中成名，布鲁克(Brook)则导演了弗雷翻译的让·阿努伊(Jean Anouilh)的“配乐字谜游戏”《月亮的光圈》(Ring Round the Moon)，并在环球剧院上演。



奥利弗·梅塞尔为让·阿努伊的戏剧《月亮的光圈》设计的布景，该剧由克里斯托弗·弗雷用自己地道的英语翻译过来，于1950年在环球剧院由彼得·布鲁克执导并上演，人物表中有玛格丽特·拉瑟福德和保罗·斯科菲尔德(Paul Scofield)。

虽然弗雷的名字常常被作为诗剧运动的两支柱之一与艾略特的名字联系到一起，而且许多作家都与布朗观点相同，认为其戏剧具有基督教宗教意图，但是语言风格和戏剧效果共同之处很少。弗雷是两人中较少外在“诗性”的一位，但是其戏剧中没有艾略特戏剧中的深奥的含义和粗鲁的口语，而是通过没有节制的抒情似的对话和跳跃的隐喻，来完善自己与其说是符合逻辑倒不如说是更易于表演的间接戏剧情节。其剧作在20世纪50年代末就已经不再流行，但是尽管人们普遍认为他与艾略特相比，并非是一位“严肃的”剧作家，但我们现在却可以发现其戏剧中内在的(即朗朗上口)特点。

回忆起儿时观看《麦克白》的情形，感到茅塞顿开，颇有所悟。

在那些岁月里，吉尔古德作为经理人比作为演员影响更大，而奥利维尔则正处于戏剧事业的巅峰。在老维克剧院1945年至1946年演出季的一个复合戏单中，他一夜之内扮演了数个角色：时而扮演谢里丹戏剧中自负浮夸的普夫，怡然进入到喜剧的深处，时而飞跃过索福克勒斯俄狄浦斯悲剧的高峰；在同一演出季期间，他分别在《亨利四世》(上、下部)中扮演年轻、生硬粗暴、英勇无畏的霍士波(Hotspur)和昏庸年迈、实用的王家法庭大法官(Justice Shallow)。奥利维尔从自己扮演的各种各样的角色中获得了极大的快感，即使在1949年接手圣詹姆斯剧院的管理工作之后，他仍不离开舞台，与当时的妻子维维安·利(Vivien Leigh)联袂主演了莎士比亚的《安东尼和克莉奥佩屈拉》，同时上演的是萧伯纳的《恺撒和克莉奥佩特拉》。这对夫妻在《欲望号街车》中向人们展示，他们同样有能力使用“体验派表演方法”(the Method[①])来表演，并获得成功。

①即斯坦尼拉夫斯基表演方法，强调以内心体验塑造角色。——译注

在那个时期，舞台上是合作伙伴、舞台下是夫妻的有很多对，但是奥利维尔和利是最有名而且最受人仰慕的一对。其他的还包括：克莱门茨与哈蒙德、杰克·赫尔伯特(Jack Hulbert)与西塞莉·考特尼奇(Cicely Courtneidge)、迈克尔·丹尼森(Michael Denison)与达尔西·格雷(Dulcie Gray)、约翰·米尔斯(John Mills)与玛丽·海利·贝尔(Mary Hayley Bell)、罗杰·利夫西(Roger Livesey)与厄休拉·简斯(Ursula Jeans)以及雷切尔·肯普森(Rachel Kempson)与迈克尔·雷德格雷夫。类似的超级夫妻往往会对自己温文尔雅的魅力有清醒的自我意识，同时情感拘谨(也有人会说是紧张不安)，他们与这个时代以对社会现实的威胁为主题的许多戏剧相得益彰。

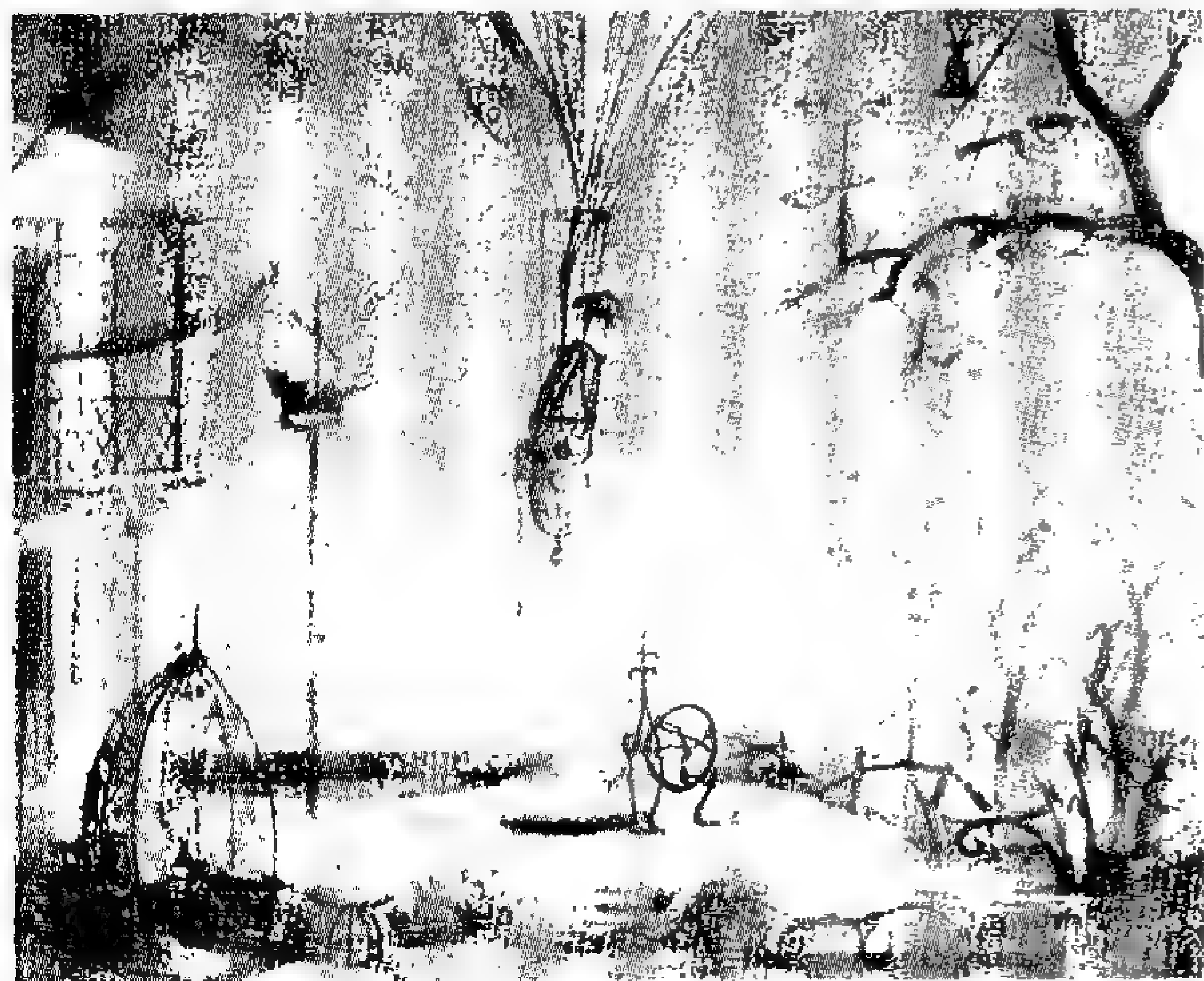
这种触及心灵的实用主义(尽管越来越具有排他性、矫揉造作)表演风格，当然，仍然可以从当时的电影中寻找到，但是我们不仅应当充分考虑不同媒体的不同要求，同时应该充分考虑我们自己审美和道德期待的变化。

不列颠节之年及以后

尽管奥利弗·梅塞尔为《月亮的光圈》一剧设计的固定布景结构不牢固（插图见本书第221页），易于破碎，并且从现在的眼光来看，似乎有点奇异，但在那个时代显然拨动了观众的心弦（他们为这么精巧的布景设计鼓掌叫好）。当时，各种图像符号，如罗兰·埃梅特（Rowland Emett）为《笨拙》画的轻巧的乡村铁路和云霄塔（skylon①）这个直插云霄、不知所云的金属带状物，都促进了疲倦但仍不失乐观的英国人的想入非非风气的形成。

埃梅特在巴特西（Battersea）游乐场（the Pleasure Gardens）的铁路漫画变成了三维图形。云霄塔距游乐场不远，宛如男性生殖器高耸云霄，旁边则是用于教育用途的子宫样圆顶发现大厦（the Dome of Discovery），这里便是1951年不列颠节（Festival of Britain②）现场的一部分。这是一个全国性融娱乐与教育于一体的群众盛装游行，既是对英国历史之根的肯定，又是对未来乐观的展望。这些游行所展示出来的时代精神，大部分通过性格孤僻的剧作家约翰·惠廷（John Whiting）第一部公演的戏剧，即反映英国人群起抗击拿破仑的史诗喜剧《一个便士一支歌》（A Penny for a Song），展示了出来。该剧由布鲁克执导，于1951年4月在秣市剧院上演。

惠廷的《圣徒节》（Saint's Day）在艺术剧院戏剧节戏剧比赛中夺得第一名，六个月后他隐晦而且确实不为人所知的一面才为人所认识，但有争议。有人认为，《圣徒节》是新戏剧的先驱，但事实上是对自我憎恨及其后果有说服力、幽闭恐惧症似的探究，这种研究乃是个人的"消遣"，小说《呼啸山庄》（Wuthering Heights）也如此。三年后，惠廷的戏剧《进行曲》（Marching Song）失败，之后不久便永远退出剧坛。1961年的《恶魔》（The Devils）表现不俗，显示出其戏剧潜力，但是他两年后在英年早逝，这部剧作没有完成。



罗兰·埃梅特(Rowland Emmet)为约翰·惠廷在1951年不列颠节期间上演的喜剧《一个便士一支歌》设计的布景，剧中描写了英国人毫无秩序、随随便便地准备抗击拿破仑入侵威胁的情形。请注意，男仆哈姆佩吉坐在树上站岗放哨，而爱好航空的蒂莫西爵士则乘坐着从马戏团那里征用的热气球，升上天空。

①指1951年在南班克建造的一座心轴形精致华丽的高耸建筑。——译注

②为了纪念1851年的博览会、展示英国一百年来经济、技术进步的盛大节日。——译注



劳伦斯·奥利维尔在谢里丹的戏剧《批评家》中扮演普夫(Puff)。当时崭露头角的年轻评论家肯尼斯·泰南(Kenneth Tynan)认为(该剧是)"18世纪悲剧缪斯在悠闲地……宽衣解带"。泰南认为,奥利维尔的发式讲究雅致,假鼻子"上翘得滑稽愚蠢"。同台演出的还有拉尔夫·理查森,在剧中扮演神秘的伯利(Burleigh),是一个小角色。在老维克剧院戏班1945年至1946年演出季的复合戏单中,奥利维尔别出心裁地将对这个滑稽讽刺角色的喜剧要求与索福克勒斯(Sophocles)的戏剧《俄狄浦斯王》(*Oedipus Rex*)标题角色的悲剧结合了起来。在第二次世界大战伦敦遭到空袭期间,老维克剧院戏班逃亡到了新剧院。

西莉亚·约翰逊(Celia Johnson)和特雷弗·霍华德(Trevor Howard)在《短暂的对峙》(*Brief Encounter*)(1945)中漠然但简慢的表演,或许可以捕捉到这种矫揉造作的风格,其部分原因是这部电影原本是诺埃尔·科沃德的一出独幕剧,而且拍成电影后仍在中心人物性格塑造和叙事线索方面保留了一定的舞台特征。这与体验派表演方式背道而驰。体验派的表演方式显然是美国人对弗洛伊德和斯坦尼拉夫斯基的一种驾驭,是用情感的顿悟来驾驭本能的一种方式,这种方式像沙砾一样已经侵入英国演员培训的牡蛎壳内。

埃姆林·威廉斯(Emlyn Williams)和埃里克·波特曼的表演中所采用的极端冷静、超然的分析方式,甚至可以使罗伯特·多纳特(Robert Donat)之流严肃但不乏仁慈、学校校长一样的表演方式,相形之下倒是富于情感,而举足轻重、不朽的弗雷德里克·瓦尔克(Frederick Valk)的表演则似乎就应该是激情澎湃了。一些崭露头角的年轻演员,如演技娴熟自如、嗓音甜润流畅的约翰·内维尔(John Neville)、比较粗鲁但风流倜傥的艾伦·巴代尔(Alan Badel)、喜怒无常但引人注目的理查德·伯顿(Richard Burton),已开始冲破上述表演方式的桎梏。现在回想起来,他们似乎缺乏自信,而那些比他们年长的演员仍掌握着重要权力。然而,错不在他们,而在于20世纪50年代中期以后英国戏剧气氛发生了变化。当时,所有类似精雕细琢的表演不仅受到体验派表演方式的挑战,而且受到新型戏剧的挑战。关于后者,我们将在下一章中论述。

一些有远见卓识的导演已经在探索改革的出路。有些人,如彼得·布鲁克,只是根据自己对戏剧本然样子的感性认识做出了直觉的反映。其他一些人则目标更明确地在探索可选择的出路。例如,米歇尔·圣丹尼斯(Michel Saint-Denis)接受法国导演科波(Copeau①)的戏剧艺术观点,主张戏剧演出中舞台设计力求简明,戒除过分的雕饰和对演员服饰的过分注重,力求打破与观众之间的障碍。这就是现在所谓的整体式表演方式。1945年,圣丹尼斯在滑铁卢路(the Waterloo Road)附近被炸弹炸毁的旧址上建起了老维克中心(the Old Vic Centre),下设一所表演艺术学校,由格伦·拜厄姆·肖(Glen Byam Shaw)负责,还设有一个青年维克剧团(Young Vic Company),由乔治·迪瓦恩(George Devine)领导。尽管由于其中心内部意见分歧于1951年解散,但当时它却对演员的培训方法和萌芽中的集体表演制(acting ensemble②)的形成产生了深远的影响。

喜剧表演一向是高于生活的,所以能更好地超越各种时尚的条条框框,起码音乐厅传统的那些尚健在的大腕们,如马克斯·米勒、弗兰克·兰德尔(Frank Randle)和锡德·菲尔德,他们每个人都个性突出,身怀绝技,其表演的确如此。在"合法"喜剧中,有乔伊斯·格伦费尔(Joyce Grenfell)和阿利斯泰尔·西姆(Alistair Sim)这样瘦削笨拙的怪物,也有罗伯特·莫利(Robert Morley)和玛格丽特·拉瑟福德(关于她扮演的阿尔卡提夫人,见本书第215页上的插图)扮演的胖乎乎、夸夸其谈的角色。当然,所有这些演员也与兴盛时期的喜剧电影结下了不解之缘。迈克尔·巴尔肯(Michael Balcon)的伊灵电影公司摄制了许多喜剧电影,既反映了二战后英国的时代精神,同时也是其中的一部分。

①法国演员、文学评论家、戏剧导演和教师,带头向现实主义戏剧发起进攻。——译注

②也叫"ensemble acting"和"ensemble playing",是代替明星制的一种演出体制。——译注

无线电的全盛时期

不列颠节那年，英国广播公司放松其对节目的限制，允许播出《憨剧表演》(*The Goons*[①])节目，一个带有无政府主义倾向性、妙趣横生的超现实主义广播节目，大部分由斯拜克·米利根(Spike Milligan)执笔。同年，一位名叫托尼·汉考克(Tony Hancock)的年轻喜剧演员受聘在《教育阿尔希》(*Educating Archie*)中扮演口技艺人替身的辅导教师，随后在《汉考克半小时》节目中创造了属于他自己的经典喜剧人物形象，一位衣衫褴褛、古板的沃尔特·米蒂(Walter Mitty)，同时摇摆于周日下午阵阵袭来的无精打采与锡德·詹姆斯(Sid James)小杂耍团巡回表演中一些小伎俩带来的兴奋与激动之间。锡德·詹姆斯扮演的是战后自私自利、靠欺骗别人生活的这样一个典型人物。与此同时，还出现过其他类型的喜剧奇迹。当时，沉着稳重、幽默滑稽的肯尼斯·霍恩(Kenneth Horne)，与(在他那个时代)没有道德廉耻的同性恋者肯尼斯·威廉斯(Kenneth Williams)搭班演出《匪夷所思》(*Beyond Our Ken*)，而崇高、令人敬畏的格卢姆(Glum)一家则出现在《从此开始负责》中，提前创造了反情景喜剧表演方式。广播喜剧的黄金时代已进入夕阳红阶段。

情节剧在英国本土化是一个奇特的持久过程，而用本土化的情节剧形式来反映家庭生活就产生了英国的肥皂剧——这个笼统的标签来自于并不那么普遍但更易于把握的美国肥皂剧，而在其他方面则很少有共同之处。因此，二战前鲁滨逊一家(the Robinsons)的家庭传奇现在促进了戴尔一家(the Dales)和阿彻一家(the Archers)[②]的产生，而事实证明，由于《加冕大街》(*Coronation Street*[③])中想像与现实生活等比的索尔福德排屋区(Salford terrace[④])经受住了高层建筑时尚的压力生存了下来，肥皂剧在电视上也同样不可战胜。《阿彻一家》(The Archers)和《加冕大街》在创作之初均在正常的播出版块中播出，后来增加到每周1小时，分别持续播出了40年和30年。

尽管人们常常认为，"肥皂剧"是给观众的微不足道的小吃，不能登大雅之堂，但是类似持续长时间播出的"肥皂剧"却是一种值得在表演史中写上一笔的独特现象——它们是在"真实时间"中伴随观众的一生展开的史诗剧(epic dramas)。《阿彻一家》所描述的乡村环境非常安逸，加上无线电广播中可以用说话声音相似的人来替换退休或者去世的演员，听众很快可以适应，所有这一切意味着其故事情节现在可以突出表现原始乡村族长子孙的子孙的婚姻变故。肥皂剧脚本的创作种类多样，有的令人敬畏，有的从社会的角度来看很时尚，也有的谐谑中透着敏锐。肥皂剧的表演亦如此。似乎没有理由解释为什么肥皂剧不能无限地持续下去，它以精心测量出来的剂量，复制了情节剧中的一些固定人物和场景，保存了其功能，给孤独和经受挫折的观众提供了一种间接的社交活动，因此同情节剧一样具有一定的治疗作用。

第二次世界大战后，无线电广播网络进行了调整，并于1946年开播第三套节目(the Third Programme)，成为播放"高雅"音乐、演说和戏剧的"上流社会"的领地。虽然它表面上以满足上流社会精英自居，容易受到人们嘲弄，但其目的只是鼓励更多的观众接受更有挑战性的内容。考虑到战后人们对文化的渴求，这一目的并非完全不能实现。此前，它甚至播出了实验喜剧——例如，在《第三部门》(*Third Division*[⑤])中，第一次将四位喜剧演员中的三位召集到一起，这四人后来都成为傻剧演员。就广播剧而言，"第三套节目"挤出时间来播放那些不受极其简单的舞台传统制约的一些剧目，而那些依赖舞台传统的戏剧，则在以满足中产阶级趣味为目的的"国内服务"(Home Service)节目和名副其实的"轻松节目"(Light Programme)的正常戏剧时段里播出。

大卫·琼斯(David Jones)在其作品《插入成分》(*In Parenthesis*)(1946)中，描述了威尔士士兵参加的古代

---

①英国广播公司"憨剧表演"(The Goon Show)节目喜剧演员的集体名称。此处作者有误。——译注

②类似以某个家庭中发生的事情为中心创作的系列节目。——译注

③独立电视公司一个通俗电视连续剧，描述了英国北部某城镇同一街道上几个家庭的日常生活。——译注

④指相互毗连的平房，或者这样的居住区面对的街道(见上注)。——译注

⑤"division"一词有多个含义，此处无法确定究竟采用哪一个。——译注

的和现代的战争，在人们心目中激起恐怖的联想。他所使用的是一种形式化的诗的语言，不同于路易斯·麦克尼斯在《黑塔》(*The Dark Tower*)(1946)，一部描述艺术家追求的寓言中，所使用的当代口头语言。但是，两人都在努力捕捉语言声音中的内在诗性，并将它作为其戏剧的核心和支配结构。迪伦·托玛斯(Dylan Thomas)的《乳树下》(*Under Milk Wood*)直到1954年诗人去世后才播出。这部广播剧声音极其丰富，触及人们日常生活之外的内心世界(但有些词几乎不可发音，幸运的是，英国广播公司没有一个权威试图将它发出来)。但是，该剧也是英国广播公司"内部人"，即乔治忘乎所以地大肆兜售新理念的产物，而且借助于这些新理念一群凯尔特极端作家成为广播剧革新的主流。最后，词汇、声音和对集体想像的挑战，战胜了老派人为了建造酚醛树脂弓形台口做出的艰苦努力[①]。

早在1942年时，麦克尼斯就已经在《克里斯托弗·哥伦布》(*Christopher Columbus*)中，尝试将语言与威廉·沃尔顿(William Walton)的音乐有机结合起来。《克里斯托弗·哥伦布》一剧，同这一时期许多"戏剧"作品一样，事实上是劳伦斯·吉列姆(Laurence Gilliam)领导的专题部工作的结晶。弗朗西斯·迪龙(Francis Dillon)的《侏儒怪》(*Rumpelstiltskin*[②])是一部真正意义上的录音歌剧，其想像力丰富，相当于系列"广播民谣"。多亏了20世纪50年代手提录音机的发明，在《克里斯托弗·哥伦布》中，尤文·麦克尔和查尔斯·帕克将事先录制的普通人讲述故事、唱民歌的声音剪辑起来，以完全新颖、恰当的方式来歌颂渔民、铁路工人、煤矿工人的生活和英雄业绩。历史发展到今天，贾尔斯·库珀(Giles Cooper)在其作品中反映出来的奇特复杂的内心世界和亨利·里德(Henry Reed)晦涩深奥的滑稽模仿之作，将广播剧更多的潜力发挥了出来。但是，这一体裁(正如我们将看到的，在一定时间内会继续繁荣下去)作为一种大众交流的媒体，正如它是一种独特的戏剧形式，也注定会丢掉其主导地位。



戏剧工作坊（the Theatre Workshop）演出的《费沃山姆的阿登》(*Arden of Faversham*)，一部具有伊丽莎白时代风格的惊险剧中的一幕，作者佚名。同时上演的还有本·琼森的《沃尔波内》。1955年，剧团携带两剧参加了第二届巴黎国际戏剧节(the second Théâtre des Nations festival in Paris)，然后参加了爱丁堡艺术节（Edinburgh Festival）。两剧均由琼·利特尔伍德（Joan Littlewood，1914年生）执导。利特尔伍德原来有她自己由受过严格训练的"学者小丑"(scholar clowns)组成的巡回戏班，1953年在伦敦东部斯特拉特福的皇家剧院安定了下来。戏剧评论界迟到的认可，导致戏班许多戏剧被转让给西区的剧院，这无疑对改善其经济状况维持剧团的生存非常有益，但是同时也削弱了其创造力和团结意识。1961年，利特尔伍德离开剧团，但是由于在东区建立"欢乐宫"（Fun Palace）的计划遭到挫败，两年后又返回戏剧工作坊，导演了其最成功、最受欢迎的戏剧《噢！多么美好的战争！》(*Oh! What a Lovely War!*)。自1973年起，她已不在英国导戏，但是她提出的戏剧应该以伊丽莎白时代的方式将生动性与学识有机地结合起来才能吸引普通观众这一颇有见地的观点，至今仍然是与其志同道合的导演的灵感之源。

琼·利特尔伍德与戏剧工作坊

上述提到的许多广播剧作家，特别是在战争岁月里，都曾供职于英国广播公司，其中麦克尔及其合作伙伴，战前曾在戏剧协会(the Theatre Union)共事的琼·利特尔伍德，是在富有灵感的阿奇·哈丁(Archie Harding)领导下沿着曼彻斯特派的路子从事戏剧创作的先驱之一。事实上，第二次世界大战后，麦克尔成为利特尔伍德的新剧团，戏剧工作坊的驻团剧作家，创作了许多戏剧，其中《铀235》(*Uranium 235*)是当时直接反映原子弹威胁的为数不多的剧作之一。

戏剧工作坊在战后的前几年里，一直致力于自身演员的强化培训与以地方临时据点为核心的巡回演出。尽

① 此句的意思是，广播剧仅靠语言的优势和个人的创造力就能达到传统戏剧的效果。——译注

② 德国民间故事中的妖怪，同意把亚麻纺成金子来救王子的新娘，条件是得到新娘的第一个孩子，除非猜中其名字，结果其名字被猜中，妖乃自杀。——译注



1954年，安东尼·奎尔（Anthony Quayle）在艾冯河畔的斯特拉特福镇莎士比亚纪念剧院重演的《奥赛罗》一剧中，扮演标题角色奥赛罗，同台演出的是巴巴拉·杰福德（Barbara Jefford），在剧中扮演黛丝蒂蒙娜。奎尔是典型的其所处时代的、同时也是为那个时代而生的演员，其"表演风格"具有明显的古典特征，同时他还是公认的扮演现代角色的权威，他演的现代角色更符合他的气质。1948年，奎尔接手莎士比亚纪念剧院的管理工作后，将戏剧明星吸引到了斯特拉特福镇，这一政策给纪念剧院带来了更多的经济利益，而非艺术成功，从而也为霍尔1960年建立皇家莎士比亚剧团奠定了基础。

管他们靠两三个晚上的收入过着入不敷出的生活，而没有引起全国媒体的关注，但是却形成了自己独特的风格。他们兼收并蓄，将(主要是麦克尔的)新戏剧与欧洲大陆的保留剧目熔于一炉；1953年，他们获得伦敦东部斯特拉特福年久失修但气氛融洽的皇家剧院，并以它为大本营继续扩展。当时，戏剧评论家们不愿意沿市中线到东区这些不入时的地方，直到有一天剧团上演的两部伊丽莎白时代的戏剧(一部是无名氏的《费沃山姆的阿登》，一部是本·琼森的《沃尔波内》)获得空前热烈的欢迎，他们的好奇才被激发出来。1955年，剧团带着两部戏剧参加了新一届巴黎国际戏剧节。

从法国返回英国后不久，戏剧工作坊就在喜剧剧院(the Comedy Theatre)开始了为期三个月的演出季，上演的剧目为《怪人》(*The Quare Fellow*)——潇洒、醉醺醺的爱尔兰爱国者布伦达·贝汉(Brendan Behan[1])创作的一部剧，题材为一个人被执行死刑前的监狱生活。这部结构松散但情感炽烈的剧作，展示了工作坊的特色：通过装傻卖乖似的表演而非说教来传达社会信息；以牺牲精心安排的情节为代价来创造生动的地方色彩，而且演员在演出过程中达到真正的相互交融，彼此心领神会，似乎是一帮朋友在一起。的确，他们给人的印象是，似乎在临场发挥，即兴演出。多亏了经过多年严格培养获得的技巧，包括喜剧技巧，他们每个人都能做得尽善尽美，天衣无缝。工作坊的戏剧实践已经表明，集体表演制只要有一个核心是行得通的；同时还表明，若要保持自己的特色，惟一需要做的是向剧团成员暗示，若经不起西区戏剧表演风格的诱惑就有失去其灵魂的危险。

坚持走自己的路子的团结剧院却已丢失了其灵魂。第二次世界大战后，剧院做出决定要走专业化路子，但不久便证明这是欠妥当的——尽管分裂前尚未露出端倪。但是，其他一些"小剧院"和俱乐部却可以不向西区缴纳管理费，它们往往在一些偏僻地段有自己的演出场地，最初似乎在默默无闻地发展。除艺术剧院和墨丘利剧院之外，还有博尔顿斯剧院(the Boltons)和林赛剧院(the Lindsey)(两者均以时俗讽刺剧闻名)、演员俱乐部剧院(the Players，主要上演维多利亚时代音乐厅的一些怀旧之作和圣诞哑剧)、切普斯托剧院(the Chepstow)、盖特威剧院(the Gateway)、火炬剧院(the Torch)、欧文剧院(the Irving)和水门剧院(the Watergate)，更不用说郊区一些演出点了，如位于基尤桥(Kew Bridge)的Q剧院以及英蒂米特剧院(the Intimate Theatre)、帕默的格林剧院(Palmer's Green)。

贝克特在艺术剧院，布鲁克和霍尔在斯特拉特福剧院

然而，20世纪40年代末仍在营业的十几家剧院中，到1955年，有名的只剩下了演员剧院和艺术剧院。早在50年代初，亚历克·克卢恩斯就已从后者谢幕，退出剧坛。1954年，新管理层聘用年轻的彼得·霍尔(Peter Hall)任导演，并在剧院上演了从欧洲和美国引进的戏剧，不久便蜚声剧坛。1955年，他首次将已经年迈的法裔爱尔兰人写的一部以两个流浪汉和一棵枯树为主角的戏剧搬上舞台。

上述戏剧就是《等待戈多》(*Waiting for Godot*)，作者塞缪尔·贝克特(Samuel Beckett)，同他的许多同

①爱尔兰反英斗士，曾因在英格兰进行破坏活动、参与枪伤警察事件、酗酒等原因多次被捕。——译注

胞一样，他是一位流亡作家，因为爱尔兰戏剧当时正处于低谷。都柏林的阿比剧院已经将第一、二次世界大战期间发现的惟一人才肖恩·奥凯西驱逐出去。他去了英格兰，剧院的先锋地位也被米谢尔·麦克里莫尔(Michéal MacLiammóir)和希尔顿·爱德华兹(Hilton Edwards)领导的大门剧院取代，当时惟一在本土活跃的重要爱尔兰作家是丹尼斯·约翰斯顿(Denis Johnston)。1929年，他的第一部剧作被阿比剧院拒绝后，题目改为《老太太说不》(*The Old Lady Says No*)。这位老太太总的来说一直在这样做。

不过，同其以前的主人乔伊斯一样，贝克特仍深受其祖国的社会风俗习惯和语言习惯的影响，尽管他在成名时期一直在使用法语进行小说创作。1953年在巴黎首次公演的《等待戈多》是战后岁月具有开拓意义的戏剧之一；随后，1957年，他创作了预示世界末日严酷景象的《最终游戏》(*Endgame*)，与此同时，似乎出于生存的需要，他仍在继续完善自己的戏剧艺术。但是，剧中的两个流浪汉是贝克特戏剧中永恒的隐喻，喻指人类一直努力与自身的荒谬和同样荒谬的死亡相调和，他们永远在等待戈多的到来，在此过程中经历了一种倒错的喜剧传统模式，也即倒错的生活模式。

1956年，霍尔离开艺术剧院，受邀去斯特拉特福的莎士比亚纪念剧院导演《爱的徒劳》(*Love's Labour's Lost*)——仅仅十年前剧院开业时，彼得·布鲁克演出了同一部戏。早在1945年，布鲁克在伯明翰剧院为巴里·杰克逊上演了《约翰王》[保罗·斯科菲尔德(Paul Scofield)在剧中扮演恶棍这一角色]，并以此起家。此时，已经年迈的杰克逊刚被任命为纪念剧院经理，他将两位年轻女门生一同带到了纪念剧院，斯科菲尔德在剧中扮演阿美陀(Armado)。当时一位评论家将这出戏描述为“华托[①]式的乡村游乐会[②]”，使之声名远扬，斯科菲尔德也借此使《爱的徒劳》在经过数百年束之高阁后，重见天日，恢复到正常剧目中。

1948年初，杰克逊为前人遗留的种种问题所困扰，被迫引退，此前已任命迈克尔·本索尔(Michael Benthall)和安东尼·奎尔两位年轻的导演，执导即将来临的演出季上演的戏剧。两人不辱使命，出色地完成了任务，当然这只能给两人的声望锦上添花，而对杰克逊慧眼识才的远见则没有增益多少。奎尔在做导演的同时继续登台演出，随后得到任命负责剧院的管理事务，而且之后不久，他靠明星演员、辉煌夺目的布景和华丽的服饰以及既光彩照人、高雅优美但对观众又不过分苛刻的导演风格，将斯特拉特福镇变成西区之外的又一靓丽的风景线。

1949年，布鲁克重返纪念剧院，导演了吉尔古德在其中扮演安哲鲁(Angelo)的传奇似的《量罪记》。1951年，不列颠节庆典上，(令人吃惊地)首次完全按照历史顺序上演了莎士比亚的第二个历史剧系列，由雷德格雷夫扮演理查二世、伯顿扮演哈尔王子、奎尔本人扮演法尔斯塔夫。在奎尔的领导之下，1955年，剧团的成功达到登峰造极之境，在那个演出季，奥利维尔加盟剧团，在布鲁克执导的充满强烈但形式化的恐怖的演出中，扮演麦克白和令人惊愕、健壮以及具有启示意义的泰特斯·安德罗尼柯(Titus Andronicus)。

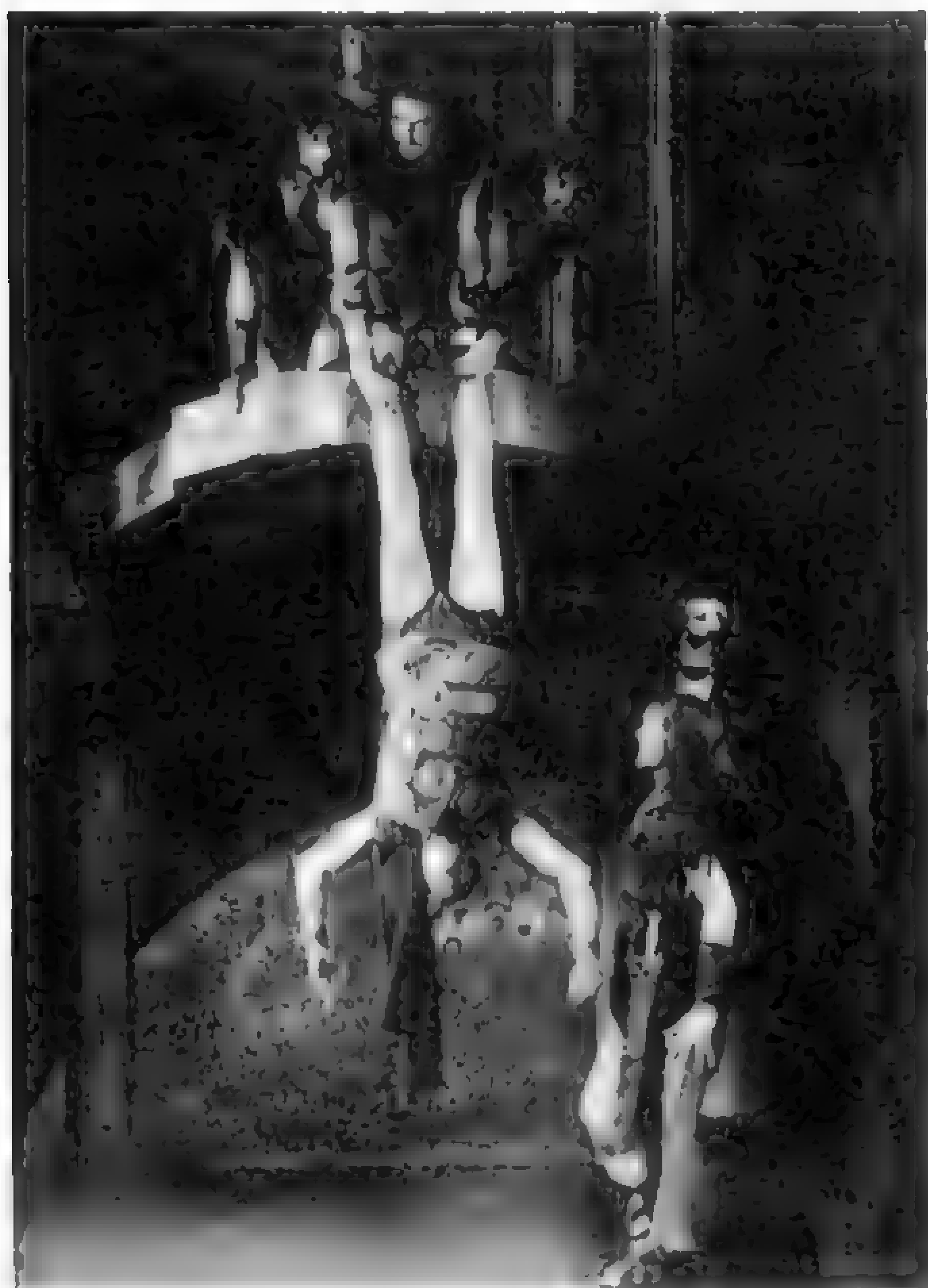
时至今日，一些重要演员情愿放弃演出季期间大都会的荣耀，转而去争取斯特拉特福所能给予他们的众星捧月似的尊崇。老维克剧院由于内部矛盾重重，元气大伤，现在为人所不齿，认为它狭隘、已经过时。因此，奎尔的王国达到了其实用的目的，给人以辉煌、高贵、富足的印象，而这种印象是建立在过分吃紧甚至赤字的预算基础之上的。1953年，格伦·拜厄姆·肖和乔治·迪瓦恩加盟剧团，他们从老维克戏剧学校带来了新鲜血液。第二个巡回剧团成立，后备力量开始增加。1956年，迪瓦恩离开剧团，去伦敦建立了新的戏剧家剧院，富有活力的彼得·霍尔成为三人领导集团中最初是非正式的但已经很有影响力的成员，在肖的领导下，在今后的数年里继续治理剧团。

霍尔和布鲁克分别从剑桥和牛津直接进入剧院，现在这两所大学是进入戏剧行业经常走的路线——1946年，全国第一个戏剧系在布里斯托尔建立，人们开始给戏剧以应有的学术地位。另外一位颇有影响的战后毕业生是

---

① “Jean Antoine Wateau”，法国画家，作品多与戏剧有关，画风抒情，有现实主义倾向。——译注

② “fête champêtre”，法文外来词，指18世纪法国宫廷大臣穿着牧羊人服装举行的游乐会。——译注



劳伦斯·奥利维尔在莎士比亚很少重演的罗马悲剧《科利奥兰纳斯》(*Coriolanus*)中扮演标题角色，插图为头朝下坠落死亡的一场。这是彼得·霍尔在接手艺术指导前一个演出季上演的两部戏之一。另外一部是《仲夏夜之梦》，一般认为，这部戏剧预示其任职后期表演风格的统一和对作品的诠释。而《科利奥兰纳斯》则倚重明星，背景似乎也不利于流畅的动作，因此更能代表"旧"斯特拉特福的风格：伊迪丝·埃文斯在剧中扮演不适合的角色伏伦尼霞(Volumnia)。但是，禁欲、独裁的科利奥兰纳斯，评论家肯尼斯·泰南认为，才更适合"多面手奥利维尔。我们有一位摇头晃脑、挥动无名指、目光狡黠、左顾右盼的世界上最聪明的喜剧演员，同时我们还有一位孤注一掷、焦急不堪、哀鸣不已的表现痛苦的世界级大师。但是，我们所面对的还是一位举世无双、英勇无畏的悲剧演员……死得如此惊世骇俗、如此缺乏柔情，我在剧院里还从未看到过：这既豪迈又可鄙，非常符合超级小丑角色"。

肯尼斯·泰南，1954年27岁时就已经是《观察家》(*The Observer*)的戏剧评论家，他为当代戏剧的"空虚虚无"哀叹，宣称"除了旧戏和外国戏，伦敦的剧院上演的所有戏剧，都不值得与有智力的人讨论五分钟"。

还有外国戏剧值得一谈，这不仅应归功于霍尔在艺术剧院的工作和布鲁克早期对阿努伊、萨特(Sartre)和其他当代法国作家的介绍和引进工作，还应归功于英国剧院默默奉献的英雄之一，一位名叫彼得·多本尼(Peter Daubeny)的年轻经理的热情和远见卓识。他孤军奋战，承担起建立相当于法国国家剧院的英国国家剧院的重担，截止到1956年，已将西班牙、法国、印度和俄罗斯剧团的戏剧引进到西区剧院。而且，现在他又走出大胆的一步，在皇宫剧院发起了国际戏剧演出季，邀请为泰南称道但英国人闻所未闻的东德剧团，即柏林人集体剧团(the Berliner Ensemble)来演出，戏剧家贝托尔特·布莱希特(Bertolt Brecht)任导演。

两年前，泰南曾不无悔恨地发誓"宁愿当一个战地记者，也不愿意做一个撰写讣告的人"，现在他也不再牢骚满腹了。多亏了利特尔伍德、布鲁克、霍尔等人所做的奠基性工作和霍尔与乔治·迪瓦恩两人拟订的计划，使柏林人集体剧团的访问演出成为1956年戏剧界惟一一件给泰南提供可资报道素材的重要事件。

第二十章　愤怒与富庶　1956年至1968年

在1951年的选举中，工党获得多数支持票，此前和之后，任何政党都没有获得如此高的支持率。但是，由于选举制度的偶然因素，保守派却在国会选举中获得微弱的优势。工党之所以能够巩固其地位掌权13年之久，部分原因是，让步而非努力消除战前国内改革影响的结果。在外交政策方面，旧的帝国野心最初占了上风，许多殖民地国家提出，要求得到像印度次大陆在工党政府在位期间给予的独立，却遭到坚决而且往往是血腥的拒绝。1956年，同时发生的两场危机摧毁了对旧统治的忠诚，使新政府更加团结。



肯尼斯·黑格(Kenneth Haigh)和玛丽·尤尔(Mary Ure)在首次在王宫剧院上演的《愤怒的回顾》(1956)中扮演吉迷·波特和妻子艾莉森(Alison)。虽然这出戏现在看来似乎结构已经过时，表现更多的与其说是对社会的愤怒，倒不如说是个人的忧虑和疑惑，但是在当时它向新一代作家，其中有些是工人出身，惊人地揭示出戏剧的潜力。乔治·迪瓦恩曾宣布，王宫剧院是“作家的剧院”，他及其导演同事继续给予那些他们信任的剧作家，如约翰·阿登(John Arden)、爱德华·邦德(Edward Bond)以鼓励。对此，批评界起初表示反对和不理解，但剧院为那些早期有所突破的作家，如阿诺德·威斯科(Arnold Wesker)，提供展示的舞台。奥斯本本人长期以来一直和剧院保持着联系，其戏剧《艺人》(*The Entertainer*)(1957)、《路德》(*Luther*)(1961)和《明白借口》(*Inadmissible Evidence*)(1964)被转让给区剧院，缓解了王宫剧院一向岌岌可危的经济状况。后来，奥斯本对吉米·波特所孜孜以求的“值得炫耀的高尚事业”——以《苏伊士之西》(*West of Suez*)(1971)和《超然感》(*A Sense of Detachment*)(1972)为明显标志，产生了抵触。最后，这位神秘、怒不可遏的吉米·波特被转变为《似曾相识》(*Déjà vu*)(1992)中脾气暴躁的中年反革命者

殖民统治造成的不合时代的历史遗留问题之一是，英法公司(Anglo-French company)对苏伊士运河(the Suez canal)继续拥有所有权，而埃及总统纳赛尔(Nasser)却决心要将它收归国有。这一行动引起的武力恫吓，不仅没有使他有丝毫的动摇，而且使他一反所有极端的预测，向全世界表明，埃及人民完全有能力管理好这条水路。10月下旬，英、法两国打着抵制以色列军队“偶然”但实际上是串通一气地侵占西奈半岛的幌子，派军重新占领了运河区(the Canal Zone)。随后引发的短暂战争，不仅引起了预料中的东方各国和中立国家的反对，同时也引起美国的敌对。数周后，两国军队灰溜溜地撤出了该地区，这与其说是俄罗斯武力干预威胁的结果，倒不如说是害怕美国经济制裁的结果。

然而，那时，苏伊士冲突掩盖了红军镇压匈牙利的反对苏联支持的政府的叛乱事件。1952年，斯大林(Stalin)去世，人们满心希望，东西方之间的冷战可能会解冻，但是上述野蛮事件将人们美好的希冀打了个粉碎。在英国，实用主义者麦克米伦(Macmillan)取艾登(Eden)而代之，出任首相。保守派极其不情愿地认可了新任领导者在外交和殖民地事务中所谓的“变革之风”，而在左翼，幻灭的共产主义者和老派的社会主义者，由于其所在的政党坚决反对英国在苏伊士的战争，重新焕发了活力，达成新的联盟。

随后，以解决某一问题为宗旨的一些小团体此起彼伏，从自由殖民地和反宗族隔离运动(the Movement for Colonial Freedom and Anti-Apartheid)到人们记忆更深的核裁军运动(the Campaign for Nuclear Disarmament)，后者在复活节期间，举行了为期四天从伦敦的奥尔德玛斯顿村(Aldermaston)核武器研究所到特拉法尔加广场的游行，而且往往以高度戏剧化的方式，与群众示威游行和节日庆典仪式汇成一流。这不足为怪，

因为在戏剧界，1956年也见证了同全国一样具有深远意义的转向，戏剧圈里的人不久便投身到各种政治示威的最前沿。

王宫剧院中的新戏剧

因此，具有讽刺意味的是，1956年5月上演的预示戏剧革命到来的一出戏的中心人物吉米·波特(Jimmy Porter)为戏剧中缺少“一点点普通人的热情”、缺少为之奋斗的“值得炫耀的高尚事业”而哀鸣，但恰恰在这个时刻，世界舞台上所发生的事件正在促成这样的事业和热情的出现。当然，这出戏就是在王宫剧院首演的约翰·奥斯本(John Osborne)的《愤怒的回顾》(*Look Back in Anger*)。肯尼斯·泰南在发表在著名的《观察家》杂志上的评论结尾部分中预示了戏剧即将激发起的极端感情。“我怀疑，”他宣称，“我是否会爱上任何不愿意观看《愤怒的回顾》的人。”萨默塞特·毛姆认为，这样的戏剧纯粹是“垃圾”，不值得一看。

现在看来这似乎是一部以重新组合起来的家庭为题材、相当正统的心理剧，但这并无关紧要。剧中描写的人物是抵制社会习俗的年轻人，其背景是远离贝尔格莱维亚区(Belgravia[①])的或者城市远郊(stockbroker belt[②])的邋遢的乡下卧室兼起居室，因此其题材具有新颖性，从而补偿了风格的平庸性。同年下半年，柏林人集体剧团到英国访问演出，给英国的剧坛带来不同种类的一种震撼和冲击，促使人们对戏剧的内容与形式的关系、演员与观众的关系重新进行思考。在随后的戏剧大发展时期，尽管由于20世纪50年代末至60年代初，英国进入相对繁荣时期，一些民间剧院在许多地方陆续建立起来，对伦敦的剧院形成冲击，但是王宫剧院和戏剧工作坊起初仍然是戏剧的两个中心。

1956年，乔治·迪瓦恩在王宫剧院建立英国舞台剧团(the English Stage Company)之初，努力通过接触那些在小说界业已成名的作家，来搜寻不受西区戏剧条条框框限制的戏剧。因此，这又一次证明了《愤怒的回顾》对英国戏剧的重大影响以及迪瓦恩及其导演同事，如托尼·理查森(Tony Richardson)、约翰·德克斯特(John Dexter)、林赛·安德森(Lindsay Anderson)、威廉·加斯基尔(William Gaskill)等人的直觉的准确性。一些从不见经传的作者意识到戏剧将再一次崛起成为描写生活中重要事件的手段，因此创作了大量的戏剧作品，迪瓦恩与同事对这些大批涌入的手稿做出了同情和灵活的反应。

迪瓦恩宣称(作家有)“失败的权利”，但是却为(他们的)成功创造了条件。他组织起一个作家小组(Writers' Group)，那些有前途但尚需磨炼的剧作家可以在这样宽松的氛围里讨论和试演自己的作品，而且他还在周六晚“无舞台布置的演出”(productions without decor)系列中，专门辟出一个时段，演出那些尚不够成熟的戏剧。后来，由于周日看戏的人增多，俱乐部会员人数也增多，为上演那些得不到宫务大臣许可的戏剧奠定了良好的观众基础。奥斯本1965年创作的《我心目中的爱国者》(*A Patriot for Me*)就是以这种方式搬上舞台的。这出戏之所以遭到封杀，主要是因为异装舞会(drag ball)那一场。容光焕发的迪瓦恩在剧中扮演主角，结果这是他最后一次登台亮相。几个月后，他不幸英年早逝，加斯基尔接任艺术指导。正如下文所述，类似愚蠢的戏剧审查现在只能加速审查制度的灭亡。

在这个历史时期，约翰·奥斯本仍在为王宫剧院从事戏剧创作并取得了一定的成功，但是人们越来越清楚地认识到，其戏剧才华具有高度的个性，不能代表他那个时代的人。有时，他随意的戏剧艺术风格与充满污言秽语的对话和对强烈场面的直觉不能保持协调。例如，《路德》(1961)中带有布莱希特特点的史诗风格，〔尽管艾伯特·芬尼(Albert Finney)的表演很有吸引力〕不适用于对新教改革者进行心理描写。他最优秀的剧作几乎靠

①伦敦市一个富人居住的地区。——译注

②多为富裕的证券经纪人居住的地区，故名。——译注

戏剧工作坊：成功的苦恼

在伦敦东区，戏剧工作坊与王宫剧院相呼应，发展了自己独特的早已建立起来的流畅的风格传统。贝汉虽然已江郎才尽，但仍在做最后辉煌的一搏，创作了《人质》(*The Hostage*)(1958)，为自己的戏剧生涯画上了圆满的句号。除贝汉外，同一时代戏剧工作坊另一位非常有前途的作家是谢拉格·德莱尼(Shelagh Delaney)，其剧作《尝一口蜂蜜》(A Taste of Honey)(1958)，据传说是因为对特伦斯·拉蒂根的某种不满而创作的，剧中以极其逼真的手法和真正诗的风格对北方工业贫民窟的生活现实进行了描写。此剧影响深远，是德莱尼惟一一部重要作品。通过这部作品，人们不禁要问：她和贝汉的成功在多大程度上是集体再创造的结果？因为这往往是琼·利特尔伍德戏剧排演的一个风格特点。

正是通过这种工作方式，戏剧工作坊造就了通俗戏剧家这样一个流派：《费恩们不再是旧模样》(Fings Ain't Wot They Used T' Be)(1959)的标题和伦敦东区土话的音乐节奏都带着一种自然清新和略带自我意识的风格。这种风格后来经琼·利特尔伍德的大刀阔斧的改造，在1963年的《噢！多么美好的战争！》中得到完善。这出戏使工作坊的戏迷发生了分歧：有人认为以通俗娱乐的方式借助于各种风格形象的并置来表现第一次世界大战，会使其政治锋芒更加锐利；也有人，如现在受到孤立的尤文·麦克尔坚称，这样做只会鼓励无阶级区别的同志情谊般的怀旧情绪的泛滥，从而削弱其政治力量。

事实上，这也是利特尔伍德戏剧道路的终点，这出戏公演后，她与剧团分道扬镳，偶尔回来客串了几把。令人悲哀的是，她之后想在大众喜闻乐见的"欢乐宫"这块大画布上展示自己才华的梦想也没有实现。相反，威斯科以其"戏剧中心42"为核心的工会参与艺术活动的计划却有一定的进展，甚至在乔克农场(Chalk Farm)的车库(the Round House)里建立了基地，但是在地方上的几个节日中演出之后，也最终难以为继。计划的失败在多大程度上是资金短缺造成的，又在多大程度上是缺乏吸引工人阶级观众(这是威斯科和利特尔伍德共同追求的目标)的能力而造成的，肯定还是一个值得商讨的问题。

笔者所提到的所有工作坊的戏剧，还有其他许多戏剧，都被转让给了西区剧院，而且演出的周期往往更长。这就产生了另外一个问题，即对一个经过多年训练，发展成熟起来的剧团而言，舞台上的相互交流和即兴表演的技能是其演技不可分割的一部分，不可能在其中坚力量在"西区"赚钱，以解决工作坊的经济危机的情况下在斯特拉特福基地里一夜之间训练出来。1958年，艺术委员会开始资助王宫剧院，但是即使在最红火的时候，剧团所得到的资助也没有超过四分之一，更何况资助本来就是杯水车薪。由于工作坊培养的演员的素质得到公认，所以其他剧团以高薪吸引其演员跳槽，这样戏剧工作坊就由于自身的成功而损兵折将，元气大伤。

工作坊的舞台设计也同演员一样很有影响——肖恩·肯尼(Sean Kenny)娴熟的建构主义舞台设计的影响昙花一现，远不如约翰·伯里(John Bury)更粗犷的设计持久，因此后者后来成为国家剧院的首席舞台设计。



将军事训练与歌唱融入一体的《噢！多么美好的战争！》长期在西区舞台上演出之前，于1963年首先在伦敦东区斯特拉特福镇的皇家剧院公演。

直觉才取得了形式与内容的统一。例如，《卖艺人》(1957)是一部恰逢其时的寓言式剧作，因为当时英帝国正伴随着平庸的音乐厅喜剧一起在衰亡；《明白借口》(1964)是对正在经受日益严重的焦虑折磨的初级律师进行的结构严谨的近距离研究。



皇家莎士比亚剧团(the Royal Shakespeare Company)上演的莎士比亚第一个历史剧系列《玫瑰战争》(1963～1964)，由约翰·巴顿(John Barton)进行了大幅度改编。大卫·沃纳(David Warner)在剧中扮演足智多谋、犹疑不决的亨利六世，佩吉·阿什克罗夫特扮演狂热、阴险狡诈的王后——随着戏剧情节的发展和她年龄的增高，其报复性的本性突显出来。在巴顿和彼得·霍尔排演的戏剧中，变化不居但不可避免的权力政治，通过冷静、精确的控制，就像对诗歌结构和舞台图画的控制一样，体现了出来，这是皇家莎士比亚剧团早期戏剧表演的一个风格特色。1977年，特里·汉兹(Terry Hands)加盟剧团，再次执导上述历史剧系列，给戏剧注入了激情甚至浪漫的风格：人物而非政治占主导地位，演出之所以能长久不衰，是因为演员追求的是人的情感，而非可以得到行使和失去权力的历史的"庞大机制"。

奥斯本后来逐渐变成一个性格乖戾、思想守旧的人，隐居到了乡下；而阿诺德·威斯科的戏剧生涯从一开始起就与时代"精神"合拍，他按照自己的方式，继承并发扬了非极端的人本主义趋势。威斯科起初为贝尔格莱德剧院(the Belgrade)，考文垂的一个民间剧院创作戏剧，后来被吸引到了王宫剧院，而且最初也与奥斯本一样，在自然主义的框架内从事题材新颖的戏剧的创作，其戏剧多由三幕组成。因此，"威斯科三部曲"(1958～1960)是一部半自传性的家庭简史，从不同角度讲述了东区一个犹太社会主义工人家庭的故事。但是，与奥斯本不同的是，威斯科更关注其他一些形式上的可能性。早在创作《厨房》(*The Kitchen*)(1959)以及后来创作《炸土豆片与一切》(*Chips with Everything*)(1962)的过程中，他就尝试以表现主义的方式将动作、环境和时间流融合到一起。

在其后期的作品中，如《朋友》(*The Friends*)(1970)、《老家伙》(*The Old Ones*)(1972)和《商人》(*The Merchant*)(1976)，威斯科将重点从一般事物转移到个人的内心痛苦上，但潜在的意识形态并没有改变。而靠王宫剧院发家的第二位重要作家约翰·阿登，在他那一代人中几乎是惟一一个从早期作品中谨慎辨证的平衡转向旗帜鲜明的极端社会主义立场的人，而且，尤其是在与合作伙伴玛格雷塔·达西(Margaretta D' Arcy)合作过程中，成为第一个在戏剧创作中关注爱尔兰反复出现的"问题"的人，认识到其根源是爱尔兰人被压迫和忽视的历史。

阿登的非同凡响之处在于，他从一开始起就风格变化多样，从第一部搬上正式舞台的戏剧《马斯格雷夫中士的舞蹈》(*Serjeant Musgrave' s Dance*)(1959)中的现代神话的章回风格到《像猪一样活着》(*Live Like Pigs*)(1957)中的市建住房(the council estate[1])中的自然主义风格和《幸福的避风港》(*The Happy Haven*)(1960)中的升级后的传统喜剧风格，再到《教养所里的驴》(*The Workhouse Donkey*)(1963)中阿里斯托芬式的闹剧风格、《阿姆斯特朗最后的晚安》(*Armstrong' s Last Goodnight*)(1964)中的史诗风格和《虚情假意的自由》(*Left-Handed Liberty*)(1965)中的编年史风格，可谓包罗万象。同威斯科一样，阿登感到痛苦的不是其创造力的衰竭，也不是其后期作品中需要的超乎寻常的想像力，而是变化的时尚、批评界古板的要求以及剧院管理层要他们"循规蹈矩"的要求。

皇家莎士比亚剧团

演员作为一个真正的集体如何在保持其艺术生命力的同时，获得足够的经济支持生存下去，这是人们热烈

1 指由市政府出资建造，以低租金租给那些买不起房子的工人的住宅。自1980年起，凡是在此类住房里居住满两年者，均可以优惠价格将所住房屋买下。——译注

争论的一个话题。在公开场合，人们借助于一家富有活力的“小”戏剧杂志《再来一个》(*Encore*)的版面，对此展开了讨论，这家杂志也随时跟踪了讨论的进展；而在私下里，主要是彼得·霍尔与莎士比亚纪念剧院里莎士比亚王冠庇护下的一些权贵的交锋。1960年，霍尔不仅开始执导皇家莎士比亚剧团(不久后重新命名)，而且在奥尔德威奇剧院建立其大都市基地。结果，剧团占据该剧院达20年之久，同时在巴比金剧院(the Barbican)建立其伦敦大本营的计划也开始缓慢地启动起来。

霍尔到处招兵买马，招揽英才，将那些志同道合的演艺界人士网络到其麾下，并采用了演员长期合同制，目的是建立集体演出体系。对待那些“大牌明星”，他有自己的用人标准，他选择那些似乎对集体演出制非常认同的演员；但是，偶尔也有看走眼的时候，例如在开业演出季期间，他聘用了彼得·奥图尔(Peter O' Toole，一个非常有个性的演员)扮演夏洛克。但是，绝大多数第一代签订长期合同的表演艺术家，如马克斯·阿德里安(Max Adrian)、佩吉·阿什克罗夫特、范尼莎·雷德格雷夫(Vanessa Redgrave)、多萝西·蒂坦等，都充分利用这个机会，一来扩展自己表演的路子，二来增加表演的深度。对未来更重要的是，皇家莎士比亚剧院默默无闻的小演员，如托尼·丘奇(Tony Church)、伊恩·霍尔姆(Ian Holm)、伊恩·理查森(Ian Richardson)、诺曼·罗德韦(Norman Rodway)、大卫·沃纳(David Warner)和后来的格伦达·杰克逊(Glenda Jackson)，都开始崭露头角。这在“明星体制”下似乎是绝对不可能的。

霍尔放弃了旧的每年上演五部剧的“平衡”做法，而是上演相互关联的一个戏剧系列。第一个演出季演出的均为喜剧，这个系列虽然没有马上为人所理解，但促进了对其深刻认识的形成，次年范尼莎·雷德格雷夫主演了神秘的《皆大欢喜》。这种方式在1963年至1964年演出季期间，获得了巨大的成功，《玫瑰战争》系列在莎士比亚四百周年纪念演出时扩大为整个历史剧系列。佩吉·阿什克罗夫特扮演玛格丽特王后(几乎在观众的面前逐渐衰老)、大卫·沃纳扮演足智多谋的亨利六世、伊恩·霍尔姆扮演哈尔王子、休·格里菲斯(Hugh Griffith)扮演法尔斯塔夫，他们在演出中扮演着各自的角色，不求“出人头地”，但是却在相互联系、以政治为核心的行动发展中起着不可取代的作用。

舞台设计师约翰·伯里原供职于戏剧工作坊，能在一根鞋带上做出大文章，后加盟皇家莎士比亚剧团，开始了与霍尔长期的合作。他常常变废为宝，创造出具有自己典型特点的多用舞台布景，使之充满意想不到的能量和暗示性意图。肖恩·肯尼原来也供职于戏剧工作坊，他的新建构主义舞台设计开创了对比鲜明、目的性更明确的舞台设计的可能性，尤其适合于音乐剧的复杂要求。而在王宫剧院，乔斯林·赫伯特(Jocelyn Herbert)则实现了迪瓦恩“让阳光和空气”透入小小的舞台的愿望，使舞台设计服务于“演员和文本”。

乔斯林·赫伯特的舞台设计极其简约，以客体为中心，根据剧情需要，或者程式化，或者符合客观现实。相反，约翰·伯里则以服务皇家莎士比亚剧团经典保留剧目为宗旨，因此其舞台设计是对演员想像力和导演对剧本的阐释的辅助，同时也是对作家书面语言的补充，其风格重神韵轻色彩，回声和霍尔所谓的“原型”特征取代了装饰的华丽和无关紧要的现实主义。在1962年彼得·布鲁克排演的《李尔王》中，不那么“令人眼花缭乱”、更具艺术气氛和神韵的舞台设计的感染力，使保罗·斯科菲尔德扮演的充满人情味的李尔王更具独特的力量。

霍尔为了达到其艺术目的，租用了奥尔德威奇剧院，以探索将莎士比亚的戏剧与其他古典剧作家和当代剧作家的戏剧作品嫁接的途径。1960年，剧院开业演出了韦伯斯特的《马尔菲的女公爵》，马克斯·阿德里安和埃里克·波特在剧中扮演给人痛苦的人，佩吉·阿什克罗夫特扮演女公爵，一个受折磨的人，从而肯定了将莎士比亚的戏剧与其同时代作家戏剧进行比较的价值。然而，首先搬上奥尔德威奇剧院舞台的现代作家的剧作，显然大都是不同类型的古装戏，从让·阿努伊约的《贝克特》(*Becket*)到约翰·惠廷的最后一部剧作《恶魔》，到皇家莎士比亚剧团上演的第一部为贝托尔特·布莱希特确定风格的实验剧作，威廉·加斯基尔的《高加索的白垩圈》(*The Caucasian Chalk Circle*)，大都如此。

1962年，小艺术戏剧俱乐部组织了实验戏剧演出季的演出，完全证明了霍尔的方式的正确性，将许多剧作



皇家莎士比亚剧团1967年重演的《驯悍记》，珍尼特·苏兹曼(Janet Suzman)在剧中扮演凯萨琳娜(Katharina)，她牢牢地控制住了其父亲巴普底士他〔Baptista，由罗伊·金尼尔(Roy Kinnear)扮演〕和其姐姐比安卡〔由琼·瓦茨(June Watts)扮演〕。作为导演，特雷弗·纳恩(Trevor Nunn)允许其人物从序幕(期间，克里斯托弗·斯莱(Christopher Sly)，一位醉醺醺的铁匠，不幸地摇身一变，成为贵族〕开始，观察甚至干预后边发生的事件。这是一种戏剧技巧，它强调，作为一出仇视女人的戏，《驯悍记》与“真实”世界之间距离很远。1978年，迈克尔·波格丹诺夫(Michael Bogdanov)导演了同一部戏。他甚至允许斯莱在戏剧开始前，就将仿意大利背景彻底破坏掉。在后来的情节中，彼特鲁乔〔Petruchio，由乔纳森·普莱斯(Jonathan Pryce)扮演〕身穿皮衣，变成了有大男子主义思想的自行车手，但是最后却被他的新娘〔由保拉·迪奥尼索褐(Paola Dionisotti)扮演〕彻底驯服。

家介绍给了皇家莎士比亚剧团，例如，托马斯·米德尔顿、亨利·利文斯(Henry Livings)、大卫·拉德金(David Rudkin)和马克西姆·高尔基。米德尔顿的《妇女相互提防》是难得重演的一部戏；拉德金的《夜幕降临前》(*Afore Night Come*)被引进到奥尔德威奇剧院，是皇家莎士比亚剧团第一部成功的现代戏剧；高尔基的《底层》在艺术俱乐部的实验戏剧演出季期间上演，后来成为皇家莎士比亚剧团的大卫·琼斯导演的四部俄罗斯作家作品之一。

虽然1962年，霍尔终于成功地申请到艺术委员会的一笔小额资助，但是由于持续的经济困难，艺术戏剧俱乐部在其价值刚刚显示出来的时候被迫停止活动。虽然霍尔说服米歇尔·圣丹尼斯和彼得·布鲁克(Peter Brook)协助他导演戏剧，但是圣丹尼斯尽管在奥尔德威奇剧院开业演出季期间上演了动人、基调沉闷的《樱桃园》，但他仍然是一个后台人物，而非积极的参与者。然而，布鲁克的影响却一直是蓄势待发，偶尔迸发出来一次，但并非是一种普遍的指导力量。继演出了《李尔王》之后，他又组织了探索性的“残忍戏剧”(Theatre of Cruelty)演出季，进而演出了1964年有争议的《马拉－萨德》(*Marat–Sade*)。

但是，年轻的克利福德·威廉斯(Clifford Williams)已经是那个导演群体的一员，在这个群体中，有的人在皇家莎士比亚剧团已工作三十余年，在为“皇家莎士比亚剧院上演的莎剧”的多姿多彩，默默地工作。1962年，威廉斯上演了喧闹的《错误的喜剧》(*Comedy of Errors*)，首次获得成功。戏剧排演时本来是为了临时补缺，但是上演后却一发不可收拾，连续四年位居保留剧目之首。1965年，他甚至挽救了一部更“无希望”的戏剧，表明可以将闹剧成分与悲剧成分糅合到一起，使马洛的《马耳他的犹太人》焕发出新的生命力。

约翰·巴顿从一开始起就在皇家莎士比亚剧团任副导演，但其职责不久便从诗朗诵(verse–speaking[①])扩大到实际导演工作。此前，他曾与霍尔进行过一些引人注目的合作，其中包括《特洛伊洛斯和克瑞西达》。当时正值1962年古巴导弹危机高潮期，戏剧传达出一种反战的信息。同威廉斯一样，巴顿也在戏剧生涯早期“意外地”获得成功，当时他编辑了一部以王位为题材的戏剧《空虚的王冠》(*The Hollow Crown*)，意在一次性演出后作罢，但是自从上演后多次在各种场合重演。巴顿仍然在幕后为剧团出谋划策，尝试演出了从希腊悲剧到阿弗拉·贝恩的原型女权主义戏剧等各种体裁和题材的戏剧。

霍尔在皇家莎士比亚剧院的演出风格，在20世纪60年代中期就已达到尽善尽美的境界，在不同的戏剧中得到不同的体现：例如，在哈罗德·品特(Harold Pinter)节奏稳重的《回家》(*The Homecoming*)中，表演为细密精巧的和谐；在《哈姆莱特》中，他将时代感赋予表演，使两者紧密联系起来，大卫·沃纳在表演中，以某种手段将一个时代变化不居、歧义愤怒的情绪固化了；在《政府督察》(*The Government Inspector*)中，体现为对集体表演那种活泼的处理方式，这种处理方式反而更衬托出斯科菲尔德的赫列斯塔科夫(Khlestakov)式令人兴奋紧张的喜剧风格。

---

①因为许多戏剧都是用诗歌创作的，所以演员背诵台词，像朗诵诗一样。——译注

虽然霍尔本人仍然很年轻，但是他却急于鼓励新一代导演天才进入日臻成熟的剧团。1966年，特雷弗·纳恩带着坚定、辛辣的《复仇者的悲剧》加盟皇家莎士比亚剧团。参加演出的演员中包括艾伦·霍华德(Alan Howard)和伊恩·理查森，可与皇家莎士比亚剧团崭露头角的演员媲美，如珍尼特·苏兹曼和迈克尔·威廉斯(Michael Williams)，当时他们两人已是剧团的领军人物，在第二年的演出季期间，两人搭班在纳恩导演的《驯悍记》中同台演出。同年，导演队伍中增加了另外两位新人的名字：特里·汉兹和大卫·琼斯。

国家剧院终于建立起来

似乎是在听从自己命运的召唤，剧院自己的剧团大约每七年总会找到某种方式自我新陈代谢。因此，1968年，霍尔辞去皇家莎士比亚剧院艺术导演一职，似乎早就另有安排，有人说，接替劳伦斯·奥利维尔，继任国家剧院导演者非他莫属。1963年，国家剧院历经周折终于建成，在南岸三舞台永久性剧院旷日持久的规划与建造过程中，其一切演出活动均在老维克剧院进行。在前任导演迈克尔·本索尔的领导下，现在被取代的剧团刚刚制定出一个“五年计划”，准备再次排演第一四开本所有的戏剧。

然而，老维克剧院在遭受来自于斯特拉特福的入侵之后，虽然在本索尔的领导下上演过一些优秀的一次性剧目，如闭幕演出季期间利奥·梅肯(Leo McKern)主演的易卜生的《彼尔·英特》(*Peer Gynt*)，但是似乎已经有些失去了方向。剧院里到处弥漫着紧张与不安，由于彼得·霍尔的出现就是为了建立一座国家剧院，因此奥利维尔所做的一切努力也几乎是重复和多余的。结果，两人的方式不同，所建立的剧团也不同，互为补充，相辅相成。霍尔领导下的剧团基本上以导演为主宰，是为了演出莎士比亚的戏剧而存在。相反，奥利维尔剧团则是以演员为主宰，正是由于皇家莎士比亚剧团的存在，他们才获得自由，可以建立自己的路子更为广泛、更全面的固定剧目。

为了保证国家剧院演出的成功，早在1962年，奥利维尔就在新落成的奇切斯特节日剧院(the Chichester Festival Theatre)组织了夏季演出季的开幕演出。奇切斯特节日剧院占地面积广大，舞台为三面面向观众的前凸式(thrust-stage①)六边形，背景宁静。奥利维尔来到老维克剧院后，第一年上演了部分奇切斯特剧院的戏剧，并明智地从王宫剧院引进了大批的演员和其他人员，其中包括许多演员和部分主要导演人员，如加斯基尔和德克斯特。肯尼斯·泰南是王宫剧院首屈一指的评论家，作为国家剧院的“编剧”(dramaturg)——英国第一个类似的任命，既是有益的刺激，也是创造的催化剂。

因此，国家剧院的繁荣时期开始了。人们采用了一种具有启发性的新方式来处理“王政复辟时期”的喜剧，其中有名的有：加斯基尔导演的多姿多彩、具有社会现实意义的《招兵官》、彼得·伍德(Peter Wood)导演的《以爱还爱》。同时上演的还有古典的和欧洲大陆的戏剧，从马斯顿和洛佩·德维加(Lope de Vega②)到易卜生和布莱希特，不仅体裁各异，而且题材多样，甚至属于低俗的闹剧也得到重新评价，焕发了生命力——费多(Feydeau③)改编的《让她难堪的尖刻》(*A Flea in Her Ear*)中的法国杂耍表演，科沃德自编、自导的《枯草热》中的本土特征，彼得·谢弗(Peter Shaffer)的《黑色喜剧》(*Black Comedy*)中的当代英国式的游戏性，所有这一切都将轻松与灰暗化作惊人的喜剧效果。

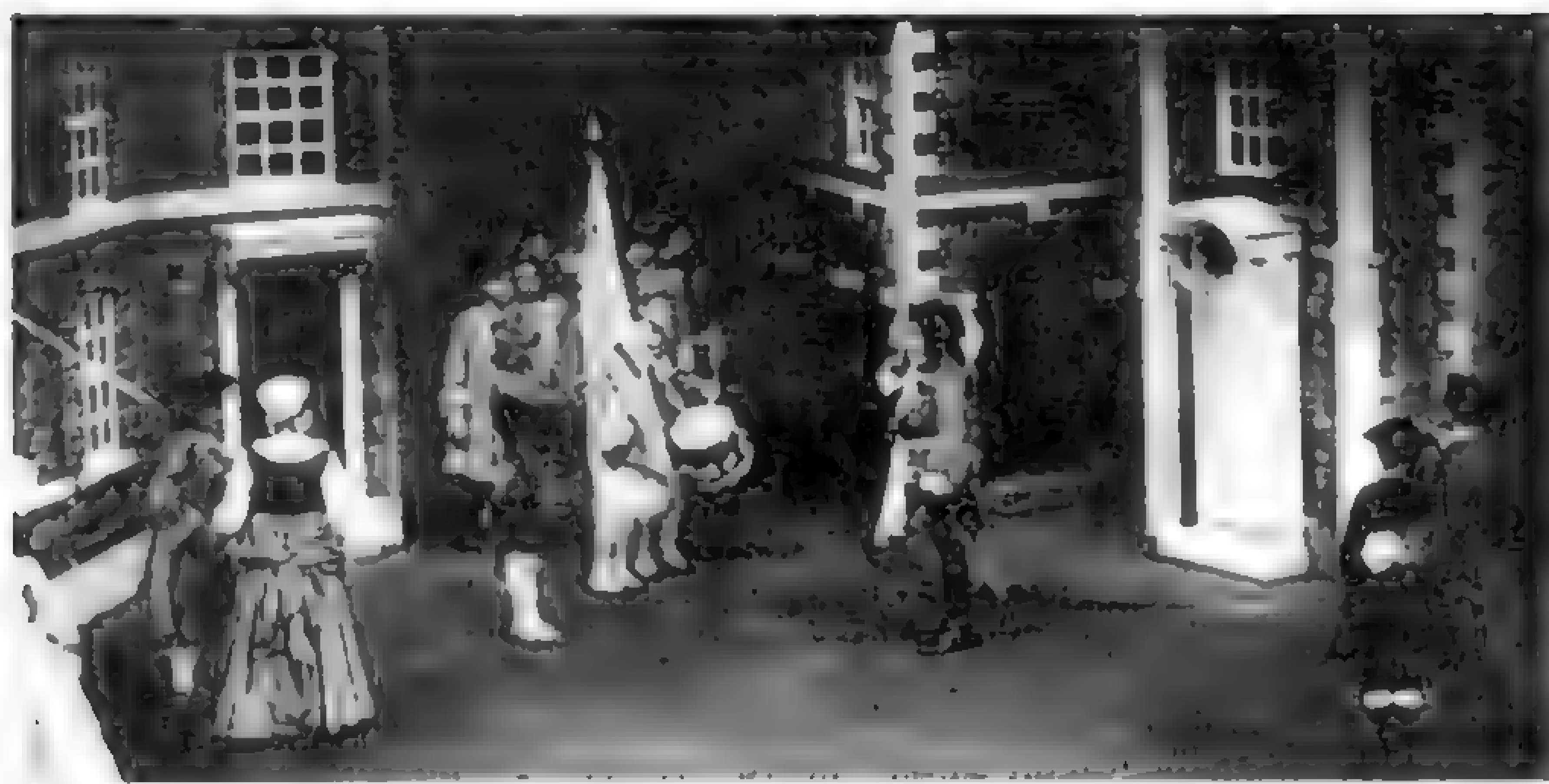
在国家剧院偶尔上演的莎士比亚戏剧中，剧团将学术研究与古老的表演传统结合了起来。剧团在剧院首个演出季期间上演的《哈姆莱特》中，试图按照集体演出制为彼得·奥图尔量体裁衣，但并不很成功。但是，第二个演出季期间约翰·德克斯特导演的《奥塞罗》却相当成功。奥利维尔在剧中扮演摩尔人奥塞罗，将其冲动

---

①这样可以增加舞台的面积。——译注

② 16世纪至17世纪西班牙戏剧家，有“黄金世纪”新戏剧奠基人之称，一生著作颇丰。——译注

③法国戏剧家，其戏剧在法国甚至英国经常上演。——译注



1963年，国家剧院开业演出季期间，在老维克剧院上演的乔治·法夸尔的戏剧《招兵官》，威廉·加斯基尔任导演。加斯基尔强调，他导演的戏剧深受布莱希特根据该剧改编的戏剧《军号与战鼓》(*Trumpets and Drums*)的影响，至少在法国舞台设计师勒内·阿利奥(René Allio)的舞台布景的设计方面受了它的影响。该剧冲破"矫揉造作"的室内喜剧令人窒息的条条框框，将侧重点放在了强烈的社会冲动和健康的情感上。玛吉·史密斯(Maggie Smith)在剧中扮演"女扮男装角色"，地方执政官之女西尔维亚(Silvia)。她深深爱着风流倜傥但肆无忌惮的普卢姆上尉〔Captain Plume，由罗伯特·斯蒂芬斯(Robert Stephens)扮演，劳伦斯·奥利维尔扮演其军官同僚布拉曾(Brazen)〕。插图中，西尔维亚与柯林·布莱克利(Colin Blakely)的凯特中士(Sergeant Kite)狭路相逢，被乡下姑娘罗斯〔Rose，由林恩·雷德格雷夫(Lynn Redgrave)扮演，图中背对门者〕看到。不幸的是，这位乡下姑娘爱上了这位彬彬有礼的"知己"、"杰克·威尔福"(Jack Wilful)。

的性格生动地模仿了出来。他们预料商业剧院会指责他们"侵权"，因此选择上演的大都是那些需要复杂技术力量和演员队伍的新戏，如谢弗以征服秘鲁为题材的史诗《追赶太阳的国王》(*The Royal Hunt of the Sun*)(1964)和约翰·阿登的《阿姆斯特朗最后的晚安》(1965)。剧团还尝试上演了一些名不见经传的作家的剧作，虽不无冒险，但是受益匪浅。例如，1967年，剧团就直接将汤姆·斯托帕特(Tom Stoppard)的《罗森克兰和吉尔登斯特恩都已死去》(*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*)从爱丁堡艺术节外围搬上了国家剧院的舞台。谢弗和斯托帕特对剧院忠贞不贰的支持因此得到了保证。

起初，剧院导演力量相对薄弱，后来通过经常性的外聘导演，其中包括数名外国导演，得到加强。在前十个演出季期间，剧团大约聘用了40位导演，其中只导演一部戏者就多达25人，但许多演员供职国家剧院的时间更长，从而不仅保证了剧团的稳定性，而且扩大了各自的戏路和声望。从艾伯特·芬尼(Albert Finney)和琼·普罗莱特(Joan Plowright)到柯林·布莱克利和杰拉尔丁·麦艾范(Geraldine McEwan)；从弗兰克·芬利(Frank Finlay)和林恩·雷德格雷夫到罗伯特·斯蒂芬斯和玛吉·史密斯；从罗伯特·朗(Robert Lang)和德里克·雅格比(Derek Jacobi)到罗纳德·皮卡普(Ronald Pickup)和安东尼·霍普金斯(Anthony Hopkins)，这个名单现在可以一直开列下去，而且他们似乎同样具有创造性并不受某种类型的局限。

国家剧院在前几个演出季期间就几乎已经确立了其名副其实的国家剧院地位，接下来的四五个演出季则是在维持某种兴奋的水平，现在回想起来，这种表面的热闹之下孕育着衰败之必然。尽管弗兰克·邓洛普(Frank Dunlop)、迈克尔·布莱克莫尔(Michael Blakemore)和乔纳森·米勒(Jonathan Miller)三人受聘任导演，但是内部的意见分歧导致泰南丧失公允的立场，偏袒其中一方。1973年，奥利维尔也最终淡出舞台，由霍尔取而代之。尽管奥利维尔患癌症痊愈后重返舞台，在布莱克莫尔导演的奥尼尔的戏剧《一直到夜晚的漫长一天》(*Long Day's Journey into Night*)中成功地扮演了蒂龙，但是两年前霍尔取代奥利维尔乃是剧团振兴的新起点。

早在1957年，奥利维尔在奥斯本的戏剧《卖艺人》中扮演阿奇·莱斯(Archie Rice)时，就对新戏剧做出了积极的反应。因此，1973年他在国家剧院的戏剧演出中扮演的最后一个角色是更年轻的戏剧家特雷弗·格里菲思(Trevor Griffiths)这是《政党》(*The Party*)中的一个角色，约翰·塔格(John Tagg)，一位头发花白的托洛茨基思想的拥护者。格里菲思虽然早期曾涉猎传统戏剧，但其真正的兴趣却在电视剧：20世纪50年代，独立剧团加盟电视，1962年，英国广播公司第二套节目(BBC2①)开播，两股力量与技术的发展相结合，促进了传统思想的重大变化。

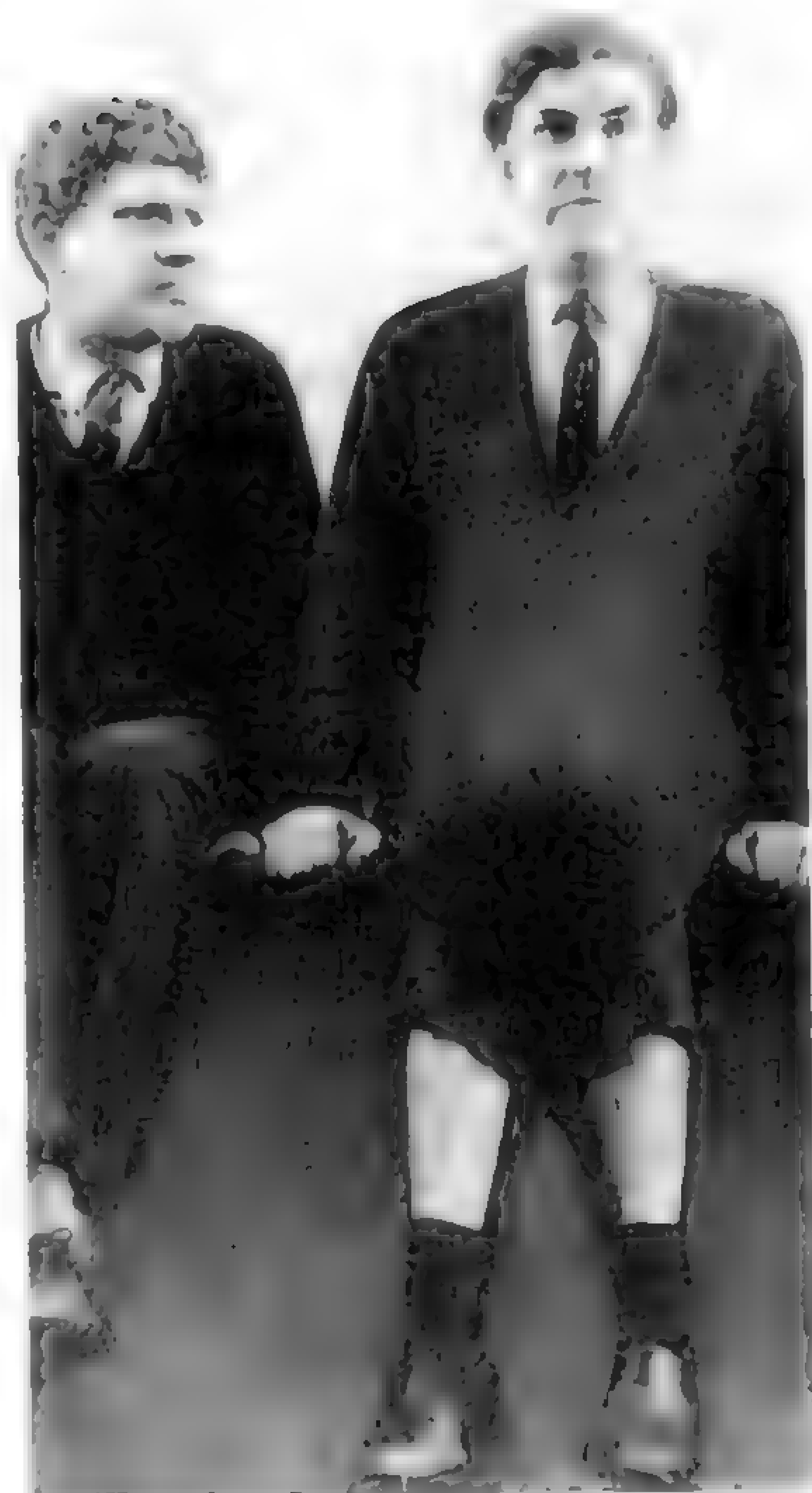
①比一套节目更专业化，专门播出纪录片、旅游节目、严肃戏剧、音乐会、外语电影等。——译注

电视戏剧与电视讽刺节目

直到20世纪50年代初，电视剧几乎无一例外都是对话占主导，而不是靠视觉来传达信息和情感，而且通常在摄影棚里用三至四部摄像机现场拍摄，然后根据预先写好的剧本合成。由于当时的摄影技术非常原始，戏剧的录制多采用更灵活、廉价的16毫米胶卷，而非老式的35毫米胶卷，后者用于戏剧的预先录制，具有摄影角度灵活、适合高级剪辑等优点。因此，电视戏剧从舞台剧语法向电影语法发展，有人说，在这个进化过程中，不需要创造自己独立的词汇。

早自1954年起，时任英国广播公司电视戏剧部主任的迈克尔·巴里(Michael Barry)就鼓励电视戏剧的创新，其中有名的是三个科幻系列。第一个系列是《夸特质量实验》(*The Quatermass Experiment*)，其作者奈杰尔·克内尔(Nigel Kneale)后来改编了乔治·奥威尔(George Orwell)的《*1984*》，引起地球上的轰动[1]。1956年，悉尼·纽曼(Sydney Newman)从加拿大来到英国，恰好赶上观看《愤怒的回顾》，并将其精神注入到他为美国广播公司(ABC)导演的"安乐椅剧院"(Armchair Theatre)节目中。后来，他加盟英国广播公司，开辟了"星期三剧场"(Wednesday Plays)栏目，并在此招牌下鼓励托尼·加尼特(Tony Garnett)勇于创新，形成了自己独特的纪实剧(drama-documentary)风格，其中《卡西回家》(*Cathy Come Home*)和《十字路口》(*Up the Junction*)迄今仍然经久不衰。而且正是在"纪实"的招牌下，肯·拉塞尔(Ken Russell)导演了《伊莎多拉》(*Isadora*)，开始了对艺术家、音乐家的生活的自由探索。

不久以后，一些戏剧家开始创作典型的电视剧。例如，大卫·默塞尔(David Mercer)在《医疗的病症》(*A Suitable Case for Treatment*)中，充分发挥了电视这一媒体，揭示了人类幻想的世界；阿伦·欧文(Alun Owen)在《没有电车通莱姆街》(*No Trams to Lime Street*)和《莱娜，噢，我的莱娜》(*Lena, Oh My Lena*)中，用诗化的手法描写了威严的城市人物和严酷的城市环境；约翰·霍普金斯(John Hopkins)在《与陌生人说话》(*Talking to a Stranger*)中，跨越了时间、空间，表达了复杂的基调；而丹尼斯·波特(Dennis Potter)则在《投票，投票，投奈杰尔·巴顿一票》(*Vote, Vote, Vote for Nigel*





四位天才的讽刺演员，从左至右《超越实验戏剧》(*Beyond the Fringe*)原班人马依次为：乔纳森·米勒、彼得·库克(Peter Cook)、艾伦·贝内特(Alan Bennett)和达德利·莫尔(Dudley Moore)。所谓"实验戏剧"(fringe)，指爱丁堡艺术节期间上演的一种极具创造性的非正统时事讽刺剧，其讽刺范围非常广泛，其中政府是其鞭挞的首要对象。1960年，这种戏剧形式被搬上了西区的舞台。喜剧表演成为库克和莫尔今后戏剧生涯毕生从事的工作(两人有时联袂登台，分别为"皮特"和"达德")，而米勒则成为著名导演，贝内特成为怪异戏剧作家，为那些为了保存英国文化和阶级优点不遗余力的英国人的一些怪癖歌功颂德

[1]因为以前写的是科幻作品，多少有一些远离地球的含义，而《1984》则反映了现实的事物。——译注

Barton)中，将政治评论与个人的痛苦融于一体。其他一些重要的电视剧作家包括：克莱夫·埃克斯顿(Clive Exton)、菲利普·麦基(Philip Mackie)、费伊·韦尔登(Fay Weldon)、杰克·罗森塔尔(Jack Rosenthal)和朱莉娅·琼斯(Julia Jones)。

现在，甚至犯罪和惊险系列也突破了旧的传统界限。例如，约翰·麦格拉斯(John McGrath)和特洛伊·肯尼迪－马丁(Troy Kennedy–Martin)通过《Z车》(*Z Cars*)中对其真相的简略的现实主义描写，彻底革新了电视上对警察工作的理解，而在另一个极端则是《复仇者》(*The Avengers*)时髦、稳重和平和的幻想。而且，在所谓的"轻娱乐"节目中，具有广泛吸引力的《军队的游戏》(*The Army Game*)和《布茨与斯纳基》(*Bootsie and Snudge*)，与具有滑稽的恋母性幽闭恐惧情节的《斯黛布托与儿子》(*Steptoe and Son*)，摩肩接踵，同时并存。

1962年，内德·谢林(Ned Sherrin)为英国广播公司导演了一个午夜系列讽刺直播节目《这就是一周》(*That Was the Week That Was*)〔得到了新任总经理休·格林(Hugh Greene)的默许〕，该节目在笑谈之间，冲破许多一本正经的戒律，以近乎猥亵下流的方式来谈论政治、宗教、性等方面的事情。这个节目尽管有其独立的特点，但同时也反映了当时"讽刺节目的繁荣"，其本身部分地是对丑闻百出的麦克米伦政府统治时期没落腐朽的谴责，部分地也是颂扬。而在此之前几个月，《私人侦探》(*Private Eye*)杂志宣告成立，此前传统戏剧已涉足这个领域。早在1960年，四位剑桥毕业生在爱丁堡艺术节期间创作并演出了时俗讽刺剧《超越实验戏剧》，第二年春，被搬上伦敦的鸿运剧院。这是一部集时事讽刺与文化讽刺于一体、带有一丝超现实主义味道的剧作，甚至在其原班演员离开英国去了纽约之后，仍然在英国上演。

第二次浪潮

《超越实验戏剧》不仅复活了时俗讽刺剧这一戏剧体裁，而且确立了剑桥校友在未来娱乐圈子里重要但不同的位置。因此，乔纳森·米勒成为他那代人中最兼收并蓄的导演，而彼得·库克和达德利·莫尔追求的则是多样化的喜剧表演事业。离群索居的艾伦·贝内特为电视和舞台创作了大量观察细致、讽刺温和的戏剧作品，成为60年代末开始的新戏剧家"第二次浪潮"的一个部分。贝内特第一部完整的戏剧《舞台生涯四十年》(*Forty Years On*)(1968)，一部结构松散的幽默讽刺剧，是对布卢姆斯伯里根深蒂固的文化价值观和公学的价值观的讽刺。剧中，吉尔古德任公学的校长，他总是在自我嘲讽，茫然不知所措。

有些作家，如约翰·莫蒂默(John Mortimer)，最初是受到王宫剧院上演的戏剧的启发，才发现了戏剧的潜力，走向戏剧创作生涯的，他们的剧作首先在那里上演，但后来却主要为西区的剧院和电视写戏。然而，大卫·默塞尔却反其道而行之，他在其电视剧《骑木马》(*Ride a Cock Horse*)(1965)获得舞台和商业成功的基础上，转而成为皇家莎士比亚剧院非正式的"驻院剧作家"，创作了《贝尔彻的运气》(*Belcher's Luck*)(1966)、《追随哈格蒂》(*After Haggerty*)(1970)、《鸭叫声》(*Duck Song*)(1974)、《弗拉迪米尔表弟》(*Cousin Vladimir*)(1978)等一系列心理－政治剧，将老式严肃的社会主义与莱恩(Laingain[①])的心理学熔于一炉。

罗伯特·博尔特(Robert Bolt)最初专门从事舞台剧创作，但是1957年的《樱花盛开》(*Flowering Cherry*)和1959年的《患难与共的人》(*A Man for All Seasons*)——后者是这个时代消除了布莱希特的影响后搬上戏剧舞台供资产阶级观众观看的几部戏剧之一，在西区剧院上演获得成功后，像其他一些作家一样在其艺术生涯后期主要从事电影剧本的创作。谢弗为西区剧院创作的舞台剧成败参半，之后携带着《马类》(*Equus*)(1973)和《阿马戴乌斯》(*Amadeus*)(1979)两部引起轰动的作品重返国家剧院。一位有电视剧创作经历的作家，彼得·尼克尔斯(Peter Nichols)走的是完全相同的路子，他的第一部舞台剧《乔·艾格死亡一日》(*A Day in the Death of Joe Egg*)在格拉斯哥公民剧院公演后，于1967年在喜剧剧院上演，获得巨大的商业成功。这是一部严肃的

①英国精神病学家，以研究精神分裂症著名。——译注

喜剧作品，表演虽轻浮却动人心弦，讲述了一个父母精心照料严重残疾的子女的故事。两年后，其剧作《民族健康》(*The National Health*)在老维克剧院公演，笔者认为，其情感常常渗透于轻浮的表演中。

斯托帕特在《跳跃者》(*Jumpers*)(1972)、《模仿之作》(*Travesties*)(1974)以及以后的作品中，继续将形而上的高雅嬉闹与精心设计的情节和虚构的人物有机地合而为一。在他易于消化的博学和无可置疑的智慧背后隐藏着平易的保守，这自然使他颇受西区观众的欢迎。他们的社会构成虽然与过去没有什么差异，但随着时间的推移，逐渐接受了那些政治上没有威胁、起初令人嗤之以鼻的革新。因此，甚至乔·奥顿(Joe Orton)的作品也在1967年他被谋杀后，获得了巨大的成功，他在《款待斯隆先生》(*Entertaining Mr Sloane*)(1964)和《掠夺》(*Loot*)(1966)两部戏中所故意违反的禁忌已经失去了其部分的神圣性。这些闹剧肆无忌惮地拿性来做笑料，其顽童似的活力部分地起源于本·特拉夫斯(Ben Travers)创立的传统，而其独特的对白将康格里夫与行政行话置于同一架不可能的挽具内，将王尔德与广告词大肆渲染的矫揉造作联系了起来。

N.F.辛普森(N.F.Simpson)独树一帜的语言创新与刘易斯·卡罗尔(Lewis Carroll)废话连篇的古怪叙事传统一脉相传，而与"荒诞戏剧"无关(尽管有些评论家在生拉硬套，将辛普森置于荒诞戏剧的旗帜之下)。当时有一种流行的倾向，认为作家要么在政治上忠实于这个基本上属于法国的戏剧流派，要么是这个流派的代表。这个流派之所以能够产生并非是因为它有多少成员，而是因为著名评论家马丁·伊斯林(Martin Esslin)的一本书。作为广播剧部新任主任，伊斯林大胆尝试，将欧洲大陆各种风格的戏剧介绍给了英国广播公司的听众，与此同时，他还毫不吝惜地将一些时段专门提供给那些英国新作家，例如，阿登、斯托帕特等，其中讨论、分析和解释最多的首推哈罗德·品特。

1958年，《生日晚会》(*The Birthday Party*)公演，观众反映极其平淡(但《星期日时报》(*Sunday Times*)的一位作者哈罗德·霍布森(Harold Hobson)却对此剧赞赏备至)，但是正如作者经常提醒我们的，其另外一部作品《看房者》(*The Caretaker*[①])却颇受评论界赞扬。这部剧1960年在艺术剧院首演后，被转让给西区的剧院，此后长久不衰。在这之后，他便开始为伊斯林创作广播剧和几乎等同于意象派短剧的时俗讽刺短剧。品特与霍尔的合作始于1965年的《回家》，四年后又合作了《景色》(*Landscape*)和《沉默》(*Silence*)。品特虽然最初不可避免地被冠以"荒诞戏剧家"称号，但是事实上，其风格早就摆脱了贝克特的影响，变得越来越精练、造作，但是仍然能够将语言修辞与明显的沉默协调起来，对观众产生一种不可抗拒的力量。

20世纪60年代初，从王宫剧院起家的最重要的"第二次浪潮"作家是爱德华·邦德，其远见无疑是他所独有的，但是其强烈鲜明的对社会－环境的关心，开创了70年代作家之先河。从一开始起，他的戏剧就将目标的严肃性与对戏剧潜力的高度敏感紧密地结合了起来，其将语言意象与实际意象结合起来的才能自布莱希特以来，无人可以匹敌。同阿登一样，他能够用风格形式适应主题，其形式多种多样，从《拯救》(*Saved*)(1965)中充满街头俚言俗语以情节为核心的社会现实主义到《凌晨》(*Early Morning*)(1968)中巴洛克风格戏剧小品的形式主义，从《通往大北方的小路》(*Narrow Road to the Deep North*)(1968)中朴素的诗意到他丰富、引起共鸣、而且高度政治化了的改编戏剧《李尔》(*Lear*)(1972)中粗俗、神秘的画面，林林总总，不一而足。

奥顿、品特和邦德三人都在戏剧审查问题上与宫务大臣发生过争执。但是，自相矛盾的是，这恰恰发生在伦敦正在发生"巨变"、"性开放社会"形成势力的时候。奇怪的是，尽管王宫剧院为了庇护邦德，暂时变成一家俱乐部，但正如此前保护奥斯本时一样，俱乐部性质的剧院已开始衰败。但是，墨丘利剧院却改头换面，成为国际戏剧俱乐部(the International Theatre Club)的大本营，在其小巧的舞台上演出了欧洲大陆和美国的试验戏剧。因此，有传言说，贝克的舞台剧院(Living Theatre)、彼得·舒曼(Peter Schumann)的面包与木偶剧院(Bread and Puppet Theatre)、约瑟夫·柴金(Joseph Chaikin)的开放剧院(Open Theatre)、罗尼·戴维斯(Ronnie Davis)的旧金山哑剧团(San Francisco Mime Troupe)和埃伦·斯图尔特(Ellen Stewart)的拉玛玛咖

---

①此处似乎也可译作"保姆"、"看护者"等。——译注



1958年开业的考文垂贝尔格莱德剧院是二战后英国新建的第一座剧院。这是一座典型的平民剧院，舞台宽阔，台口可以随意移动，空旷的正厅前座区和楼厅容量较小，仅为910人。这种样式的剧院一直兴盛到20世纪60年代。起初，剧团的演员居住在剧院区里的公寓里，而且为了使剧院成为社区的一个组成部分，人们做出了很大的努力。例如，1965年，第一座以教育为目的的剧院建成，从而使演员教师能够将特别构思的戏剧送到当地的学校里。实际上，发现阿诺德·威斯科是贝尔格莱德剧院早期的成功之一。威斯科的第一部戏剧在这里上演后，被转让给王宫剧院。

啡馆(Café La Mama)，都形成了自己革命性的新风格。

本着类似的精神，大约在1966年，人民剧团(the People Show)开始在查灵克罗斯路好书书店(Better Books)的地下室里组织一些植根于剧团的艺术训练与戏剧传统的特别演出活动。类似的交叉艺术形式显然也体现在“事件剧”(happenings①)的时尚中。这是一种貌似自发、实际上有组织的混乱场面，通常突如其来地闯入某些非戏剧表演场所。例如，1963年爱丁堡艺术节期间，一群事件剧演员突然进入戏剧研讨会会场，(起码演员的裸体)令与会者大吃一惊。无独有偶，同年，一位侨居英国的美国人吉姆·海恩斯(Jim Haynes)，建立起一座小型特拉弗斯剧院(Traverse Theatre)，在为期三周的艺术节之后，成为苏格兰首府试验戏剧演出的中心。

1967年，海恩斯与另外一个美国人查尔斯·马罗维茨(Charles Marowitz)，在伦敦的南安普顿路(Southampton Row)新落成的、毫无生气的科克伦剧院建立了伦敦特拉弗斯(London Traverse)。第二年，海恩斯在堕落的索霍区建立的艺术实验室(the Arts Laboratory)，是一个更适合戏剧试验的环境，而马罗维茨则与海恩斯分道扬镳，在图腾汉姆科特路的地下室里建立起开放空间剧院(the Open Space Theatre)。然而，这是“小”剧院开始衰亡、“另类”剧院开始兴盛的中间过渡时期。后者是我们下一章研究的重点。

平民剧院

颇具传统特色的剧院，至少在伦敦，经历了长期的周折才挣脱国家剧院和皇家莎士比亚剧团制度的桎梏，脱颖而出。在为数不多的几个商业剧院中，(30年代初以来第一个、在金斯威末端原斯托尔剧院旧址上建造的)受到大肆炫耀的许可剧院和(位于莱斯特广场附近不显眼位置上的)查尔斯王子剧院(the Prince Charles)不久便改作电影院，只有美人鱼剧院(the Mermaid)对当时伦敦的戏剧界产生过直接、显著的影响。“美人鱼”原是一座邻河仓库，在后来成为舞台监督的喜剧演员伯纳德·迈尔斯(Bernard Miles)的积极推动下，被改造成为一家剧院。

美人鱼剧院的观看大厅空间开阔，通风良好，座位没有层次，舞台位于一端，非常宽大，而且可作多种用途，因此非常适合演出各种非主流古典戏剧和改编的戏剧(似乎剧院就是为这些戏剧专门设计的)——从神秘剧到伊丽莎白时代非主流作家的剧作，从菲尔丁的戏剧到并不那么有名的肖②和奥凯西的戏剧，都在此上演。同样

①也可译作“机遇剧”，一种常常有观众参与的即兴自发演出。——译注
②此处指的是格伦·拜厄姆·肖。——译注

重要的是，美人鱼剧院也是伦敦第一家全天上演节目的剧院，内设宽敞的休息室、酒吧和餐馆，这些似乎都绝非仅仅是事后经过考虑做出的让步，因为当时剧院作为社交聚会场所的概念已经深入人心。

应该坦然地承认，这部分地是因为剧院建筑相对比较宽敞，伦敦以外地区管理费用比较低；另外也是因为新建的平民剧院从一开始设计时就准备作为社区各种活动的场所。在地方上还有一些企业家精神的火花，例如，佩思(Perth)的皮特罗奇里艺术节剧院(the Pitlochry Festival Theatre)自1951年以来，总的来说(尽管经常有变化)一直作为商业剧院，来经营夏季艺术节。奇切斯特节日剧院也产生于莱斯利·埃弗谢德－马丁(Leslie Evershed Martin)一人的见识，而吉尔福德(Guildford)的伊冯娜·阿尔诺剧院(Yvonne Arnauld)和莱瑟海德(Leatherhead)的桑代克剧院(the Thorndike)也都是个人冒险的结果。在东南部富庶的区域之外，北方的博尔顿(Bolton)的奥克塔根剧院(the Octagon Theatre)是不多见的一个例外，这家剧院同样是个人(即其导演罗宾·彭伯顿－比林(Robin Pemberton–Billing))智慧的结晶，但后来得到地方和国家的资助才得以维持下去。

但是，1958年考文垂贝尔格莱德剧院之后十年间建立起来的大约三十个地方新剧院，其活力大部分来自于民众集体的自豪。当然，他们依靠市政府和艺术委员会的资助来生存，其后果是或者彻底放弃戏剧演出，或者大幅度地压缩演出戏剧的数量。曾一度显赫的剧院很快便默默无闻：尽管早期成绩卓著，但克罗伊登(Croydon)的阿什克罗夫特剧院(the Ashcroft)也逃脱不了此命运，它同比林厄姆(Billingham)的论坛剧院(the Forum)一样，可能因为是休闲小区的组成部分而更危险。

其他一些新剧院，如埃克塞特的诺斯科特剧院(the Northcott)、纽卡斯尔的大学剧院(the University Theatre)、布赖顿(Brighton)的园丁戏剧中心(the Gardner Centre)和赫尔的格尔本凯恩剧院(the Gulbenkian)，大都是新建立的大学校园的组成部分，与大学或多或少都有一定的联系。当时，英国经济正处于飞速发展时期，大学如雨后春笋般涌现出来，当然，这些大学后来也会感觉到学术资助减少的巨大压力。而在其他一些地方，如伯明翰、沃里克(Warwick)和赫尔，剧院则是小规模艺术中心的组成部分。在这个历史阶段，固定剧目剧团的数量从大约二十个，增加到一百多个，而巡回剧团的衰败似乎已无可挽回。

从人力资源角度来看，有些地方剧院的导演将其职位看成是进军伦敦的跳板，但是也有一些导演则忠实于本地，立足本职，建功立业，长期以来一直受到尊敬。因此，彼得·奇斯曼(Peter Cheeseman)一直坚守特伦河畔斯托克市(Stoke–on–Trent)的维多利亚剧院这块阵地，以当地的历史、人物和口音为基础，创造了地方纪实剧(documentary)这样一种新风格，得到广泛赞誉，人们竞相效仿。1969年，贾尔斯·哈弗格尔(Giles Havergal)来到格拉斯哥陷入混乱的公民剧院。不久，菲利普·普劳斯(Philip Prowse)和罗伯特·大卫·麦克唐纳(Robert David MacDonald)也加盟公民剧院。20年来，3人以工人阶层观众能够接受的票价，大胆地上演那些有鲜明个性、无地方狭隘观念的戏剧，而且获得了成功。

另外还有一些人暂时抛弃大都市中的功名，来到地方剧院谋求发展。例如，1965年，约翰·克莱门茨接替奥利维尔，出任奇切斯特艺术节导演；约翰·内维尔自1963年起任诺丁汉新剧院导演，直到1967年，为了抗议艺术委员会给予的资助太少而离开——当时地方艺术委员会给剧院的资助，甚至连支付租金都不够。

艺术资助

当时，制度的矛盾已露出端倪，其问题之一是，上演任何一部戏剧前，剧院的基础设施都需要维护。这并非是地方遇到的特殊问题，而是一个具有普遍性的问题。但是，当时无论是哪个党派执政，人们都相信，国家对艺术的投入在稳步增长。1956年，艺术委员会仅有可支配资金820,000英镑；1964年，工党选举获胜，再次执政，其数量增至3,205,000英镑，执政6年间，增加到9,300,000英镑。这部分地要归功于艺术部(英国历史上第一次成立这种机构)的成立——其首任铁腕部长珍妮·李(Jennie Lee)还建立了名副其实的开放大学(Open University)。

国家在拨付给艺术委员会资金的同时，两个党派都对“中立原则”予以认可，也就是说，资金的分配没有政治的附带条件，正如它不受委员会与日益增多的艺术机构之间关系的左右一样。由于人们当时已经认识到，艺术需要公共资金的支持(但是，艺术活动吸引了大批的游客，所带来的收入远远多于得到的资助)，上述做法似乎是人们希望看到的情况，但是这也造成了剧团和艺术家对政府资助的依赖，这种依赖在气候发生变化，某个政府官员做出决策减少资助的情况下，反过来会彻底摧毁长期以来制定的计划。另外一个问题是，由谁来负责资源的分配：有些人抱怨说，戏剧专家组(the Drama Panel)，即有权建议资金分配方案的自发的专家委员会，往好里说没有代表性，往坏里说则在维护个人特权，而且可能在为自己谋取利益。

但是，只要资助的资金在持续增加，上述问题就不会非常尖锐或者经常出现，而且到1968年，英国戏剧的前途似乎呈现出一片玫瑰色，甚至剧院间的相互隔绝状态也开始瓦解：皇家莎士比亚剧院定期的巡回演出节目给了不知疲倦的彼得·多本尼(Peter Daubeny)充分的自由时间，使他能够在1964年至1975年间，每年春天在奥尔德威奇剧院举办世界戏剧节(World Theatre Seasons)。这些一年一度的世界戏剧盛事，开阔了英国戏剧界人士的思想，帮助他们打破了以前禁锢他们思想的从布莱希特到荒诞戏剧这个看不见摸不着的轴心。

国外发生的其他一些事件也在开始改变国内的一些观点和争论，因此对具有政治意识的戏剧也产生了影响。其中引起国内观点巨大分歧的是，美国不宣而战、不断升级的越南战争，这场战争已经演变成整个美国大学校园里学生抗议的焦点。而美国学生的抗议活动与巴黎和布拉格发生的事件不谋而合，遥相呼应，使1968年成为欧洲历史上的又一个转折点，这在英国戏剧史上也是一个转折点。

第二十一章　另类戏剧　1968年至1979年

1968年8月，我还呆在东北部，正在去参加爱丁堡艺术节途中，在纽卡斯尔火车站上，第一次听说苏联派军队去捷克斯洛伐克镇压了那里的革命运动。尽管短命的"布拉格之春"企图"用人类的面孔来塑造社会主义"，但是它将共产主义制度人性化的努力似乎注定不会成功，正如在同一寄予希望的季节，巴黎街头设置的旨在削弱资本主义的路障，也已失败。



伦纳德·罗西特在伦敦萨维尔剧院上演的戏剧《阿图罗·魏的有限发迹》中，扮演标题人物元首。在成功地搬上格拉斯哥平民剧院舞台前，由迈克尔·布莱克莫尔执导的这出戏曾在爱丁堡艺术节上演出过。当时，芝加哥警方采用暴力手段镇压了民主党代表大会期间爆发的反越战示威，而布莱希特则在芝加哥将希特勒这个人物塑造成芝加哥黑社会的头目。

几天后，就在我要离开爱丁堡时，阿舍会堂(the Usher Hall)外发生一起威严、平和的抗议活动，当时俄罗斯国家交响乐团(the Russian State Orchestra)正在不合时宜地做访问演出，受到观众的冷遇——因为观看《阿克罗波利斯》(*Acropolis*)的观众，必须安静地见证纳粹集中营牺牲者绝望的幻想，他们借助于这种幻想，来理解为自己的灭亡所做的准备。在当时的历史条件下，观看波兰(起码在经受的痛苦方面，与捷克斯洛伐克为同类)剧团以戏剧化的手段来表现人类灵魂的顽强抵抗，颇有一番别样的悲惨滋味。现在回想起来，这是耶日·格罗托夫斯基(Jerzy Grotowski[1])的实验剧院(the Laboratory Theatre)在英国上演的第一部戏，但这也绝非偶然。对许多人来说，其"不幸戏剧"(poor theatre)风格乃是对"1968精神"的诠释。

此后未出一周，抗议美国卷入越南战争的浪潮达到顶峰，抗议的人群将芝加哥执政党民主党总统提名代表大会包围了起来，芝加哥市警察采用暴力手段进行了镇压。次日，我观看了迈克尔·布莱克莫尔在格拉斯哥平民剧院上演的布莱希特的戏剧《阿图罗·魏的有限发迹》(*Resistible Rise of Arturo Ui*)，一部以追溯希特勒通过尔虞我诈获得权力的历史为题材的寓言喜剧，伦纳德·罗西特(Leonard Rossiter)在剧中扮演漫画式的人物元首[2]，一位名叫斯蒂芬·伯克夫(Steven Berkoff)的演员扮演其下流的党羽。戏剧创作于大约三十年前，但其背景却是神秘但超乎寻常地贴切的芝加哥。

我认为，在这些戏剧中，1968年的政治与戏剧仍然很吻合。在那个令人不知所措、风云变幻的年月里，许多人都这样认为。那时，面对所有的证据，世界范围的极端行动继续在表达一种信念：变革的时机已经成熟。在戏剧中，"1968精神"在许多新成立的年轻剧团将人的需要置于经济要求之上的愿望中体现出来：的确，人们相信，这样的动力只能是自下而上，而非自上而下——正如爱丁堡艺术节"实验戏剧"多年来反复证明的，基层的"非正统"戏剧无论在数量上还是在质量上，都比"正统"戏剧提供的东西更多。关于那一年的情况，我在每周戏剧评论专栏中写道：伦敦有充分的空间供实验戏剧(不久后命名为"地下戏剧"，后又更名为"另类戏剧")长年上演，向正统戏剧发起挑战。

①波兰人，实验戏剧的创始人，主张少数观众参与剧情。——译注

②德语"führer"，特指希特勒。——译注



米克·贾格尔(Mick Jagger)，60年代在戏剧舞台上展示技艺的众多乐队之一，滚石乐队(Rolling Stones)的主打歌手。在美国，吉姆·莫里森(Jim Morrison)和众门乐队(The Doors)是"滚石戏剧"(rock theatre)这一品牌的先驱。而英国其他一些"表演"乐队(那时已经确立了其在摇滚乐这种媒体中的主导地位)则包括：奇人乐队(The Kinks)和最有名的未名乐队(The Who)。当时在舞台上崭露头角的摇滚艺术家包括未名乐队的皮特·汤森(Pete Townshend)、吉米·亨德里克斯(Jimi Hendrix)、卢·里德(Lou Reed)和天鹅绒地铁(The Velvet Underground)。当然，还有鲍勃·迪伦(Bob Dylan)，是他将摇滚乐带到了新港的民乐中心，并呼吁应该"严肃"对待"摇滚文化"。在英国得到重视的第一个乐队是甲壳虫乐队(the Beatles)。

一些勇于开拓者已经在午饭时间上演自己的戏剧。例如，作家大卫·哈利韦尔(David Halliwell)在离圣马丁街不远的名副其实的小剧院建立了实验戏剧基地，即结绳剧团(the Quipu company)；在关注社会文化的实业家埃德·伯曼(Ed Berman)的资助下，一直到处打游击的安宾斯剧院(the Ambiance)，1972年终于安定下来，成为近乎免费剧院(the Almost Free Theatre，遵循那个时代的精神，其观众只需要支付他们能够支付的费用)。

实验戏剧的先驱

伦敦实验戏剧的其他先行者已经在开始将戏剧与视觉艺术更加紧密地结合起来。其中人民剧团最引人注目，自1965年以来，其戏剧脚本多由杰夫·纳托尔(Jeff Nuttall)创作。1968年6月，群星萃聚(当时已经站稳脚跟的)团结剧院，在那里，约翰·阿登及其妻子玛格丽塔·达西(Margaretta D'Arcy)加盟了以伦敦为根据地的合作社CAST，还有来自约翰·福克斯(John Fox)指导的布雷德福艺术学院(the Bradford College of Art)的学生［他们后来组织起社区戏剧社——福利国家(Welfare State)］，他们创造出了一部结构庞杂、为批评界所不齿但在许多方面具有开创性的宣传剧《哈罗德·马金斯是个烈士》(*Harold Muggins is a Martyr*)。

CAST，全称"Cartoon Archetypical Slogan Theatre"(漫画原型口号剧院)，其风格为"鼓动流行乐"(agit-pop)，而非"鼓动宣传"(agit-prop)，其短小精悍的短剧可以在各种场所表演。它的产生也是那个时代流行的青年文化和自娱自乐音乐广泛流行的产物，而非马克思的影响(尽管剧中也对资本主义进行了鞭挞)。当时的一些流行乐队，如甲壳虫乐队、滚石乐队、未名乐队等，不仅影响力很大，而且风格各异，它们都正处于艺术创造的高峰期，有大批的模仿者，并用全身心投入表演(着重号为原作者所加。——译注)来定义那个时代人的理想、性意识和(不易定义的)"风格"，这是正统戏剧所未触及的。

这种青年文化促进了媒体上一些流行术语的产生，如"摇滚伦敦"(swinging London)［其中心是卡纳比街(Carnaby Street)，象征了一种新的刻意追求的闲适］和"性开放社会"(permissive society)。后者主要体现为对使用"软"毒品非常宽容的态度以及对性行为相当大的包容。自由离婚法律以及女性避孕药物的发明制造和对性传播疾病的控制，使20世纪60年代的性"解放"得到"认可"，而人们对就业日益增强的信心和持续全员就业带来的经济收益(这一切并未因为女权主义的一些主张而复杂化)，则是性解放的润滑剂。因为后来的女权主义者认为，她们无意识地在助长男性支配的幻想服务，在助长不受责任限制的自由乱交。

庆祝废除戏剧审查制度

1963年［根据诗人菲利浦·拉金(Philip Larkin)的观点，"性交开始"的那一年］，企鹅丛书出版社因出版

D.H.劳伦斯的《查特莱夫人的情人》(*Lady Chatterley's Lover*)一书的未删节版受到指控，但未成功。之后，起码得到从1964年到1970年执政的工党政府的默许，各种审查制度都有所松动，而戏剧则得益于下院议院迈克尔·富特(Michael Foot)所做出的努力。在他成功的推动下，下院通过了无公职议员法案(Private Member's Bill)，最终废除了宫务大臣审查甚至禁演戏剧的权力。从此以后，戏剧只是受英国法律的制约，而不再需要听命于皇室保守官员的好恶。除了偶尔发生的引起轰动的案件之外，总的来说，英国法律基本没有干涉过戏剧事务。

宫务大臣道德守旧，墨守成规，对奥斯本、品特和新成名的邦德等重要作家的剧本随意圈点，从而导致了其权力的丧失，但是戏剧中首先充分利用的是现在所允许的更大的视觉自由。因此，在《哈罗德·马金斯》中，阿登偶然间突出了一位裸体女性的形象，其出现纯属偶然，近乎达到不假思索的程度，这非常符合其意图。同月，其剧作《乡绅乔纳森和他不幸的财宝》(*Squire Jonathan and His Unfortunate Treasure*)在安宾斯剧院上演，剧中他使一位满口溢美之词的裸体女子成为为自己财富所累的乡绅无力的想入非非的视觉对象——再次将戏剧的女权主义原型的意图“客体化”。

三个多月前，美国“爱情－摇滚音乐剧”(love-rock musical)《头发》(*Hair*)在大肆渲染其裸体场面，虽然是在幽暗的沙夫茨伯里剧院里上演的，但演员与观众之间有相当安全的距离，而且灯光的使用也非常谨慎。这出戏，像其他许多体现青年文化的现象一样，注定会从嬉皮士一时兴起的庆祝活动迅速彻底地演变为一种时尚。不久，舞台上的裸体杂志(the girlie-magazine-on-stage①)，如《睡衣上装》(*Pyjama Tops*)(1969)和汤姆·艾恩(Tom Eyen)的更虚伪的《城里最肮脏的表演》(*The Dirtiest Show in Town*)(1971)，也大肆渲染起来，而且明亮的灯光将舞台照得通亮，现在仍隐隐约约在记忆的角落里闪现。或许，给人记忆更深的是《噢！加尔各答！》(*Oh! Calcutta!*)(1970)，一部貌似色情实为有点缺乏生气的时俗讽刺剧，其创作与整理得到了肯尼斯·泰南的大力支持。

所有的戏剧都模仿当时生意红火的索霍脱衣舞俱乐部上演的一些低级趣味的节目来满足所谓高档的需求，事实上不过是充分利用了其性诱惑潜力而已。然而，由于人们对“性开放”的态度发生了变化，直接表现性的戏剧总的来说又回归到这种特殊的娱乐节目上来。而对“性开放”态度的变化，一方面是受女权运动和维护男女同性恋权利(从而使人类行为更加复杂化了)的影响，另一方面，更为可怕的是，受到艾滋病病毒传播给积极单纯性行为带来威胁的影响。当然，关于这种力量产生的各种新意识，我们将在下面进一步讨论。

残忍戏剧与集体创作

至此，查尔斯·马罗维茨作为导演，已通过皇家莎士比亚剧团实验戏班的彼得·布鲁克渗透到主流戏剧中。后者对安托南·阿尔托(Antonin Artaud②)戏剧理论的探索，促进了影响广泛的“残忍戏剧”(Theatre of Cruelty)节的构思与出台，并在1964年新近建成的多用途LAMDA剧院(LAMDA Theatre)演出。由此不仅产生了马罗维茨各种“拼贴画”(collage③)版的莎士比亚戏剧，而且产生了布鲁克同年下半年(在奥尔德威奇剧院为莎士比亚皇家剧团)排演的彼得·魏斯(Peter Weiss)的戏剧《马拉被杀记》(*Marat-Sade*)。后者是一部冗长的带有布莱希特风格的马克思主义历史史诗，布鲁克将它改造为阿尔托式的“残忍戏剧”。两年后，他又导演了以自我惩罚为目的的《美国》(*US*)。从表面来看，这是一部集体创作的反对英国对越南战争态度的戏剧宣言。但是，在我看来，这是靠肆无忌惮的受虐狂得到满足的一种经历，而戏剧的主旨是鄙视受虐狂。

①原指刊载裸体、半裸体女子照片的杂志，这里指有此类表演的戏剧。——译注

②法国剧作家、诗人、演员和超现实主义理论家，主张用残忍戏剧来取代资产阶级古典戏剧。——译注

③指将不同戏剧的片段重新组合成的戏剧。——译注

艺术实验室与其他新演出空间

在未复杂化的1968年，性与毒品和摇滚乐意外地纠缠到了一起，起码在公众对吉姆·海恩斯艺术实验室的认识中确实如此。海恩斯艺术实验室虽然只存在了短暂的21个月，但发展势头却很猛，为充斥布局凌乱的特鲁里剧院建筑（和同样凌乱的日程安排）、时常迸发出艺术创造火花的演员和视觉艺术家，还有观众，提供了一个家。

一些早期的“实验”戏剧在较传统的环境中可以找到。因此，布莱顿组合（the Brighton Combination）中粗犷且富有创新性的拉斯普廷剧团（Rusputin Show）将环境奢华的艺术实验室作为其在伦敦的基地。但是，当时有很多观念灵活但肯定不很奢侈的新“空间”（space①）开辟或者改造出来，供戏剧演出或者其他一些类型的节目演出使用，其中包括布莱顿组合在苏塞克斯沿海的基地、约克的艺术中心（the Arts Centre in York）和椭圆剧场（Oval House），后者位于伦敦南部的肯宁顿（Kennington），于1967年由彼得·奥利弗（Peter Oliver）开办，可能是接待巡回实验戏剧演员时间最长（而且组织最完善）的一个机构。

另外一个长期存在的场所是楼上剧院（the Theatre Upstairs），当然，这是1968年将王宫剧院阁楼上的排练场所改造而成的演出场所［两年后，比尔·加斯基尔将两个剧院都转让给了“大家乐”艺术节（Come Together festival），通过这个节日，许多习惯了传统戏剧的观众第一次尝试了实验戏剧］。同样在1968年，由乔克农场上以前的一个铁路车工车间改造而成的圆形剧场（the Round House）开始营业，成为大型实验戏剧演出的场所。威斯科戏剧中心42一直没有对这个场地加以利用，因为当时有人认为，车间需要全面重建才能适用于戏剧演出，却不知道只要做一些简单的装修使之适应戏剧的音响需要就可以了。

酒吧里附设的剧院的更替速度比经营酒吧的店主的更替速度要快得多。过去如此，现在亦如此。但是，1971年开业的伊斯灵顿国王之首剧院（the King's Head）和1972年开业的里士满橘子树剧院（the Orange Tree）却想方设法度过了行业和时代的风风雨雨。除了那些昙花一现的剧院，新开辟的戏剧演出场所大致分为两类：一是“兼收并蓄”的剧院，如椭圆剧场和玛里尔布恩的克科皮特剧场（the Cockpit）（1970）；二是专业化小型戏院。后者努力实行统一的政策，但是可能没有固定的剧团。

其中比较著名的有索霍剧院（the Soho Theatre）和离滑铁卢路（Waterloo Rood）不远的年轻维克剧院（1970年）、

同格登·克雷格一样，法国无政府主义超现实主义者安托南·阿尔托是一位才华横溢的天才，但是在自己的祖国却得不到应有的荣耀，或者不为人所理解。其“残忍”的概念与虐待狂的联系很少，而与一种主观认识到的严酷性关系密切。这种严酷在很大程度上是演员用非语言表现手段来体现的，它可能起源于阿尔托本人演出的表现主义无声电影和对他产生过深远影响的1931年巴黎展览会上演出的巴厘舞蹈。有时候可能正是由于布鲁克错位的崇拜，阿尔托的影响才会如此广泛，成为一种流行趋势的一部分，而且从导演的角度来讲，有时要篡夺剧作家文本的“权威”，依靠集体创造来达到“总体”的戏剧效果。

在戏剧实践中，将戏剧中的语言成分置于次要地位往往不会促进具有挑战性新戏剧形式的产生，而是促进新的等级关系的形成。在这个等级关系中，剧作家的作用在减弱。结果，几年之内，威斯科和阿登两人都与皇家莎士比亚剧团在其戏剧演出的可接受性或者阐释问题上发生了冲突(在“1968精神”影响下，曾有过短暂的民主)。尽管两位作家仍然创造了大量的作品，而且题材多样，但是这一经历肯定是导致其不能在变化的戏剧中占据一席之地的因素之一。但是，新出现的一些年轻剧作家则能够与时俱进，同情新思想，甚至数度尝试集体戏剧创作，结果产生了多作者执笔、风格捉摸不定的怪胎，如《束之高阁》(*Lay-By*)(1971)和《英格兰的爱尔兰》(*England's Ireland*)(1972)。

参与集体创作(据一个人回忆，在壁纸卷上)的几个作者也参与了便携剧院(Portable Theatre)及其分支乐园铸造厂(Paradise Foundry)的活动。便携剧院的戏剧脚本之所以能够印行流传下来，是因为剧团当时拥有至少三位很有发展潜力的剧作家：霍华德·布伦顿(Howard Brenton)、大卫·黑尔(David Hare)和斯努·威尔逊(Snoo Wilson)。关于三人的起伏兴衰，我们将在下文中讨论：出人意料的是，伦敦戏剧集团(the London

爱丁堡朴尔剧院(the Pool)(1971年)、老东门的半月剧院(the Half Moon)(1972)、当代艺术学院(the Institute of Contemporary Arts)广场上的实验剧院(1973)。其中数家剧院，如索霍剧院和半月剧院，最后都迁至新地址。开放空间剧院最初建在图腾汉姆科特路的地下室里，但后来迁到华伦街火车站(Warren Street Station)附近建筑的楼上，由海恩斯的美国同胞，以前的合作者查尔斯·马罗维兹任导演，(没错，1968)开业上演了约翰·赫伯特(John Herbert)的戏剧《幸运与男人的眼睛》(*Fortune and Men's Eyes*)，这不仅是废除戏剧审查制度之后上演的以裸体女性为主角的戏剧之一，而且是早期公开以同性恋为主题的戏剧之一。



1973年，《落基恐怖戏剧》(*The Rocky Horror Show*)在楼上剧院上演，蒂姆·柯里(Tim Curry)在剧中扮演弗兰克·N·弗特(Frank N. Furter)。戏剧从一个新的角度，采用哥特式摇滚幻想音乐剧的形式，以挖苦的口吻，对弗兰肯斯泰因(Frankenstein[1])主题和其他一些电影中流行的主题进行了探讨。其形式本身就是一种戏剧(后来成为电影)偶像。此剧后来被搬上切尔西(Chelsea[2])的许多剧院和喜剧剧院的舞台，上演了七年。

①指供演出使用的一些简易场地。——译注

(1)英国小说家玛丽·W·雪莱同名小说的主角，为被自己创造的怪物毁灭的医学研究者。——译注

(2)伦敦西南部一个住宅区，位于泰晤士河北岸，为艺术家和作家集居地。——译注

Theatre Group)却以斯蒂芬·伯克夫(Steven Berkoff)一个作家(同时还是剧团导演和重要演员)为其活动的核心，因为伯科夫大胆尝试，文雅地将具有他自己鲜明特点、脱口而出的打油诗与你来我往的戏剧动作与对话有机地融合了起来。

在从一开始就着意鼓励新戏剧创作的其他一些演出团体、个人和演出场所中，令人印象最深的是威克菲尔德三环剧团(the Wakefield Tricycle)和福科诺沃剧团(the Foco Novo)、半月剧院以及酒吧戏剧运动的老手谢泼兹、布什和格林三人组合(Shepherds Bush Green)中的布什。但是，对多数团体而言，在20世纪70年代初期，最流行的创作模式是"集体"创作，也就是说，戏剧的脚本，如果有的话，也是集体即兴创作的结果，而非个人灵感的产物。

迈克·布拉德韦尔(Mike Bradwell)1971年组建的赫尔·特拉克组合(Hull Truck)与当时具有独特风格的即兴电影导演迈克·利(Mike Leigh)合作，以即兴方式成功地创造了一些个性鲜明、结构相当传统、具有自然主义倾向性和靠语言来传情达意的戏剧，虽然其主题所关注的却是以前戏剧中从来没有描写过的那个社会团体，即没有根基而且从表面来看往往是不属于任何阶级的年轻人。但是，许多类似的创作班子，却有意或者无意地在反叛"(阶级)这个词的首要地位"，追求的是更有广泛意义的表演符号学(semiotics of performance)①，但当时戏剧界人士尚未采用这样的术语。

灵感不仅来自于1969年率团第二次来访的格罗托夫斯基，而且来自于其他一些来访的欧洲戏剧大腕，如著

①即更加符号化、不受阶级局限的戏剧。——译注



彼得·布鲁克在奥尔德威奇剧院为皇家莎士比亚剧团导演的彼得·魏斯的戏剧《马拉被杀记》中谋杀一场的场景。戏剧的完整标题《德萨德侯爵导演、沙勒东疯人院病人表演的马拉被迫害、被杀记》(*The Persecution and Assassination of Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade*) 是对戏剧情节的总结。其德语原作中所包含的马克思的辩证法思想和布莱希特的“陌生化”戏剧手法，比布鲁克所注入的阿尔托的“残忍”要丰富得多。后者是布鲁克本人与查尔斯·马罗维茨在新建成的LAMDA剧院联合组织“残忍戏剧”节演出的产物。图中，帕特里克·马吉 (Patrick Magee) 扮演的德萨德正在麻木不仁地旁观，而格伦达·杰克逊 (Glenda Jackson) 在“戏中戏”中扮演的暗杀者夏洛特·科迪 (Charlotte Cordy)，精神病院的患者，则高举起手中的刀子，在杀害由伊恩·理查森 (Ian Richardson) 扮演的马拉。剧中疯人院的浴室 [萨利·雅格布斯 (Sally Jacobs) 设计] 是德萨德的剧院，产生了一种壮观效果，而且演员对布鲁克的指导做出了真心实意的反应，将“疯狂的自我”表演了出来。用通过“残忍戏剧”节进入剧团的演员格伦达·杰克逊言简意丰的话来说：“我们都坚信，我们已经疯了。”

名的阿里安娜·姆诺奇坎纳(Ariane Mnouchkine)及其太阳剧院(Théâtre du Soleil)与热罗姆·萨瓦里(Jérôme Savary)及其大魔术马戏团(the Grand Magic Circus)——同时还来自于(对多数人来讲，更易于获得的)那些早就开始探索戏剧革新极限的美国剧团。早在1964年，贝克斯舞台剧院(the Becks' Living Theatre)就在伦敦访问演出过，1971年第二次来英国演出产生了更大的影响；而拉玛玛实验剧团(the La Mama Experimental Theatre Company)和约瑟夫·柴金的开放剧院分别于1967年和1969年、1967年和1973年，两次访英演出，彼得·舒曼的面包与木偶剧院从1968年到1970年，每年都来英国访问演出。1968年，一个拉玛玛戏班(La Mama group)以伦敦为根据地成立，其基础是其不言自明的崇拜者，后来自由处置戏班(the Freehold)从其中分裂出去，专门演出那些动作性强的戏剧作品。

生命律动剧团(Moving Being)，顾名思义，也主要演出以舞蹈和动作为核心的戏剧。相反，以创始者名字命名的罗伊·哈特剧团(the Roy Hart Theatre)则在探索声音运用的过程中，将戏剧与治疗意图有机地结合了起来。但是，很少有哪个剧团是由一个个性张扬的人，如伯克夫和哈特，来支配和控制的。但是，肯坎布尔路剧团(the Ken Campbell Road Show)是一个例外。它以上演一系列吵吵闹闹冗长无聊的幽默故事剧而著名。因为多数实验戏班都是由志同道合者组合而成的，他们往往都来自于(现在从社会各个阶层广泛招收学生的)艺术学校和大学，而这些教育机构既是1968年抗议运动的中心，也是戏剧创作的中心。甚至皮普·西蒙斯戏班(Pip Simmons)，虽然是以其导演的名字命名的，但仍保持着集体创作的精神：整个戏剧表演过程中弥漫的摇滚音乐、“引起幻觉的”灯光和流行艺术与公然离经叛道的表演风格融为一体，与当时兴盛的流行艺术节有着许多相通之处。

多数实验剧团都以这种或那种方式在对此类“混合媒体”效果加以运用，但是将演员和画家的本能直觉紧

密地糅合到一起的，则是那些新的“表演艺术”形式的实践家。1976年成立的IOU剧团(the IOU company)尽管建立的时间比较晚，而且上演的戏剧数量也不如具有开拓性、多产的约翰·布尔修补轮胎装备剧团(John Bull Puncture Repair Outfit)，但是它可能是对这一媒体的潜力发掘最充分的剧团。我本人认为，其表演艺术理解起来很费琢磨，令人恼火，但是他们还能够用身体的运动，将视觉形象、光、音乐和流畅的仪式化的动作有机地融合起来，使之产生巨大的震撼力，而且往往很有抒情的意味。

环境剧试验

IOU是由福利国家派生出来的，其神秘的宗旨是，通过从表面上看是根源于异教而事实上是人为“创造”的庆典将人与其所生活的社区联系起来。这一理想导致了一个戏剧“新时代”的过早产生。那些“想像工程师”(engineers of the imagination①)在使自己的戏剧创作适合其环境的过程中所表现出来的奔放的思想和非凡的创造力弥补了戏剧的造作性，而且其戏剧的生命力事实胜于雄辩地(尽管从表面上看，以可以模仿的方式)表明，它们满足了人们的需求。

福利国家剧社在演出中使用了“取自自然的”(found)情景，其方式或许已经将“环境戏剧”(environmental theatre)的概念推向了极致。从广义上来说，凡是演出空间，或者由于其本质或者由于其对形式的再塑造，都为戏剧动作不可分割的一部分，其中通常包括同一背景中的观众和演员，凡此种种均可称为环境戏剧。其具体体现形式多种多样，过去如此，现在依然如此。因此，其最简单的形式是，“环境”可能等同于超出舞台的布景设计，例如约翰·内皮尔(John Napier)为《幸运与男人的眼睛》设计的舞台布景。因此，在开放空间剧院看戏的观众，首先需要留下指纹，然后摸索着经过荒凉的铁制防火通道进入由交错排列的阴森的密闭监室构成的观看大厅，戏剧表演就在这些监室里顺利(但缺乏想像力)地进行——后来，这出戏被转让给西区的传统剧院——喜剧剧院演出，舞台设计也是这样。

但是，早期其他一些戏剧实践家则借助于舞台布景，采用格罗托夫斯基更完善的方式，将观众与戏剧活动联系了起来。这种理念既体现在吕米埃父子剧团(Lumiere and Son)许多欢快的戏剧中，也体现在TOC更严肃而且经常苛求的戏剧中。TOC，全称为“The Other Company”



1979年在布卢姆斯伯里(Bloomsbury)大学剧院(the Collegiate Theatre)上演的《多哥的哈姆莱特》(*Dogg's Hamlet*)。这原是斯托帕特为多哥戏班(the Dogg's Troupe)创作的几部“娱乐”短剧之一。多哥戏班是20世纪60年代和70年代埃德·伯曼“互动戏剧”(Inter-Action)麾下慈善小帝国的一个组成部分。其他组成机构包括：安宾斯剧院、近乎免费剧院、另类剧团和娱乐艺术公共车(the Fun Art Bus)。上述短剧的早期版本首先在这些剧院上演，后来才由不列颠美国轮演戏剧剧团(the British American Repertory Company)演出。所有的戏剧，正如斯托帕特所言，都“嬉笑滑稽，同时高度严肃，十年经久不衰”。后来，伯曼将大部分精力转移到了城市复兴计划上。

①指剧作家。——译注

(另类剧团)，之所以如此命名，是为了区别于埃德·伯曼和吉姆·希利(Jim Hiley)完全不同但联系密切的多哥戏班。纳夫塔利·亚维恩(Naftali Yavin)直到去世前，一直担任该剧团导演。剧团尝试了完全不同类型的观众参与“环境”的戏剧形式，参与演出的常常是伦敦的弃儿，可能被“娱乐车”载往被弃置的荒地。思想开放的伯曼后来用这种荒地来发展交互式城市农业，而非交互式戏剧。

70年代的鼓动戏剧

60年代的精神在戏剧中一直保持到70年代，而在整个英国的影响则仅限于60年代。1970年，保守派重新执政，而且在与仍然势力强大的工会不断的矛盾冲突中统治英国四年，直到1974年，首相爱德华·希思(Edward Heath)企图打着矿工罢工的幌子从中捞取政治资本遭到失败，最终以(而且意外地)倒台为止。期间，形成了无数戏剧团体(或者引起各个团体的完全对立)，它们以漫画原型口号剧院为(起初很孤独的)榜样，在取向上与其说是以艺术为目的，倒不如说是以政治为目的。

多数戏剧团体对用“鼓动－宣传剧”这个术语来描述其戏剧并不反感，但是采纳这一名称命名的惟一一个剧团不久便更名为红色梯子(Red Ladder)，是第一个将戏剧送到工厂门口、罢工工人和工会会场以及工人俱乐部与酒馆的剧团。其他团体，如稳操胜券剧团(Belt and Braces①)和威尔将军剧团(General Will)，迅速效仿。大卫·埃德加(David Edgar)曾为威尔将军剧团创作过数部“应景”(occasional)剧，即以特定问题或者事件为根据创作的、其意图不在于能经受住时间考验的戏剧作品。《租金》，又名《当场被抓获》(*Rent*, or, *Caught in the Act*)(1971)，即为一例，威尔将军剧团通过这出戏，以议会减少市建住房补贴为题材，创作了一部轻松活泼的情节剧。

埃德加总的来说，在戏剧生涯早期比较多产，其戏剧题材范围广泛，包罗万象，如：共同市场(the Common Market)、摩托车厂工人罢工、莱特节(the Festival of Light)反色情文学游行、协和(the Concorde)飞机以及(除阿登之外，多数作家仍然极力回避的题材)北爱尔兰日益恶化的局势，这些题材都在他的创作范围之内。他还为自己以前学习过的布雷德福市的一所大学创作戏剧。当时，布雷德福市戏剧活动非常活跃，布雷德福艺术学院的戏班表演了一系列由艾伯特·亨特(Albert Hunt)创作并执导的戏剧作品，产生了很大的政治影响。其中《约翰·福特的古巴导弹危机》(*John Ford's Cuban Missile Crisis*)将世界末日用西部电影滑稽欢闹的手法表现了出来，是用情节发展迅速、针砭入里的喜剧手段来表达强烈政治观点的典范。

早在希思政府执政早期，“实验戏剧”重要人物之一，约翰·麦格拉思(John McGrath)就成为电视明星，而现在却由于其激进性而幻灭，因此建立了一种“不同类型的巡回剧院”，称7比84。这个名称取自于社会统计数据，意思是“百分之七的人口拥有百分之八十四的财富”，充分体现了剧团的对立立场。剧团演出的戏剧多为麦格拉思的作品，早期也演出过特雷弗·格里菲思、阿登夫妇和阿德里安·米奇尔(Adrian Mitchell)的戏剧。1973年，剧团一分为二，其中苏格兰分团开业上演了麦格拉思的戏剧《雪福特山羊、成年牡鹿和黑黑的原油》(*The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil*)，立刻获得了成功。

戏剧讲述了苏格兰高原上人们遭受掠夺与剥削的故事，当时为了养殖松鸡将佃农驱赶出他们赖以生存的土地，更有甚者，一些跨国石油公司利用欺诈手段侵占了他们的家园。苏格兰的7比84剧团在舞台上活跃的时间之所以比英格兰的7比84剧团长，部分原因是剧团所演出戏剧的题材恰好是苏格兰人民所关注的类似问题，从而保证了处于两极分化的苏格兰社会的同情。因此，议会内保守的少数派越来越势单力薄，工党在南部以绝对优势获得了胜利。

①意思是，为了保证获得成功，所做的远远多于所需要的。——译注

社区戏剧的兴盛

但是，在英格兰，麦格拉思虽然认可了城市工人阶级文化的残余，而且在努力再次对此加以开发利用，但是英格兰的农村社会却不仅越来越保守，而且越来越与外界隔绝、内部团结也越来越紧密(这起码表现在他们对外来演员充满怀疑的接受上)。因此，他们需要培植一个以当地为根据地、熟悉当地特殊的历史与问题的剧团：基于对这种需求的认识，"社区戏剧"(community theatre)运动蓬勃发展起来。当然，"社区"是70年代的口头禅，被用以解释各种有价值的和无价值的目标和成就，就像90年代的"卓越"(excellence)一词一样。但是，当它以通常是具有高度适应性而且常常结构松散的戏剧形式发挥其功能时，社区戏剧便会煽起一种具有创造性的怀旧情感，同时保留了其社会批评的锋芒。这种戏剧形式往往取材于观众的生活经历，以当地人所关注的问题为主题；它是一种口述的历史，讲述或者一百年或者几天前发生的事件，只是略加组织整理，并加上了那么一点点想像而已。

显然，一个戏剧团体参与地方活动越多，与当地联系越紧密，其戏剧演出也就越成功。因此，无论是以什么为题材，如设菲尔德的刀具制造、肯特郡的采摘啤酒花、英格兰中部的偷猎、德文郡(Devon)农村地区的贫穷，或者科文特加登城市市容的破坏等，优秀的戏剧表演必须借助于演员自身的演技向观众灌输特别的知识，无论是在最卑微的乡村会堂里还是在城市的社交中心，提供一种相互学习的经历。大部分社区戏剧都具有高度的政治性，但是也有一些戏剧〔如安·杰利科(Ann Jellicoe)为将某一城镇的历史改写成后期的露天历史剧所做出的各种雄心勃勃的尝试〕一直坚定地走自己的路子，保持中立。在特伦河畔的斯托克市，彼得·奇斯曼仍一如既往，在他独具特色的纪实剧这片田地里，笔直地向前耕耘。

社区戏剧领域里的一些人士，逐渐将注意力集中到了以前发现的一些更明显的需求上，由此产生了一种新的戏剧体裁"伤逝戏剧"(reminiscence theatre)，一些剧团，如活跃在英格兰西南部诸郡(West Country)的美好旧时光剧团(Fair Old Times)以这种戏剧为载体，将反映老一代人生活和思想的戏剧送给老一代人。伤逝戏剧既是一种治疗创伤的有效手段，有时也是具有震撼力的"真实"戏剧体验，同时它还创造了一种真正的当家作主的感觉。这也是当时流行的一个口头禅，所不同的是，尽管它易于被误用，但是却是人们要自己当家作主需求的真实写照，或者就老一辈人的情况而言，是对他们过去尊严的肯定。

由于以地域为基础的戏剧热情的高涨，还产生了专为成年人开设的一些热闹的活动中心，通常冠以"艺术中心"之名：其中有一些显然是按照悠闲的艺术实验室形象建立的，但有一些则以道德教诲为宗旨，因此更严肃一些。而且，有一些或者附属于现有的戏剧、艺术或者教育机构，或者与此类机构联系紧密，但是许多艺术中心则是独立经营的实体，靠有限的资本和那些不计报酬的员工的良好愿望来生存。因此，它们所创造的氛围也像艺术中心产生的本能冲动一样，多种多样：但是，几乎所有的人都喜欢在充满同志情谊、咖啡和素蛋糕的文化氛围内，观看实验戏剧巡回演员的演出。

在1968年后的十年间，建立了大约一百五十个艺术中心，但是其数量由于地方权力的缩小和对艺术资助的压缩急剧减少。受资助资金压缩影响最大的是那些参与戏剧教育运动(the theatre-in-education movement，简称TIE)的艺术中心。所谓戏剧教育运动，并非是学校学生在利用戏剧完成教育，而是(尽管在另外一个和紧密相关的层次上更为重要)由接受过儿童教育训练(有时，纯粹是靠自己摸索的经验)的演员到学校里去演出。有一段时间，几乎所有的地方剧院都有一个教育戏剧戏班(考文垂贝尔格莱德下属的教育戏剧戏班是其中的第一个，成立于1965年，比实验戏剧还早几年)，但是，随着经济状况的恶化，这种附设的"奢侈机构"首当其冲受到影响，起码这个时候，学校也无力支付这种课外活动的低廉的费用。

当然，像"实验戏剧"这样多样化、无一定之规的运动(其宗旨恰恰是为了打破障碍)是无法用我们为了方便讨论而使用的类似标签来界定的，尽管我所划分的类别类似于最早的"登记"(listings)杂志《休闲时间》(*Time Out*)的划分。《休闲时间》杂志创刊于1968年，其宗旨一如其刊名，是为了跟踪起码伦敦所有的戏剧演出活动。

三年后，在作者本人的协助下，《戏剧季刊》(*Theatre Quarterly*)创刊，其宗旨是除了其他方面的内容外提供更深思熟虑、概括性的记录。到70年代中期，我们发现有必要发行一份补充指南，这样才能反映全国复杂的事实概貌。

匆匆浏览了一下两份杂志，我再次注意到，有许许多多的剧团，在本书中，我不得不割爱舍弃：其戏剧演出活动似乎在不停扩大，似乎永无休止，我们能够呼吸到空气中弥漫的能量和兴奋。当然，不久，这种精神开始向正统的戏剧渗透。例如，许多地方剧院都开设了“排练房”(studio)，专供来访的剧团或者驻院剧团演出实验性的“另类”戏剧。

这种做法愿望是良好的，但也有其危险，因此，“实验”戏剧演出活动不仅会被隔离在一定区域里，而且，面临每况愈下的经济形势，戏剧教育运动剧团之类的戏剧排演室则往往首先受到影响。假如上一级剧团最初将新戏包给其排演室，目的是从其在主剧场的稳定票房收入中拿出一部分来资助戏剧实验的话，那么平衡的保留剧目的恢复并非总是那么容易。

新戏剧创作逐渐回归主流

当然，应该着重指出，戏剧创作由个人转向集体，并非意味着个人创作没有对富有创新性的新戏剧产生过影响，更不意味着新戏剧运动独立于个人戏剧创作。人们一致公认的具有强烈政治倾向的作家，特雷弗·格里菲思相对而言，一直置身于“实验”戏剧运动之外。因为他早期就在国家剧院和皇家莎士比亚剧院立稳了脚跟——当然，在电视上也有一席之地，他充分地利用了电视对广大“新观众”的巨大影响力。

许多以传统的面目出现的实验派剧作家仍然为男性，迄今只有一个重要人物是女性。此人就是早期在电台工作并接受训练的卡里尔·丘吉尔(Caryl Churchill)。因此，早期在汉姆普斯台德(Hampstead)的正统戏剧中获得成功的阿登及其他一些作家，义无反顾地偏离主流戏剧传统，向实验方向发展，但是不久以后戏剧实验运动的发展方向开始逆转。因此，只有斯努·威尔逊，便携剧院的三员主将之一，仍一如既往(非常符合其对由疯狂的人统治的疯狂世界的独特预测)仍为“另类”人物，其剧作超现实的古怪特点导致其商业竞争力的丧失，因而也就不会得到经济资助。

而从另一方面来看，其便携剧院的同事霍华德·布伦顿和大卫·黑尔的戏剧则早在1970年就在王宫剧院受到“礼遇”。同年，黑尔的《渣滓》(*Slag*)甚至扩大了自由资产阶级的堡垒，即汉姆普斯台德戏剧俱乐部(the Hampstead Theatre Club)。不久，布伦顿与黑尔便在“传统”戏剧方面做出了卓著成绩：他们有时甚至合作从事戏剧创作与演出，两人既是长期的合作者，创作了《布拉斯乃克》(*Brassneck*)(1973)[与安东尼·霍普金斯(Antony Hopkins)三人联手]、描写一位报界垄断者业主的戏剧《真理报》(*Pravda*)(1985)等剧作，同时也是经验丰富、相辅相成的作者－导演组合。

同时，布伦顿个人则认为，他现在需要的是1976年得自于国家剧院的大型设施，来再现其戏剧《幸福之武器》(*Weapons of Happiness*)的史诗般的壮观，四年后，他需要同样的设施来完成其《不列颠的罗马人》(*The Romans in Britain*)的演出。在关于其戏剧中(几乎偶然但高度形象的)同性恋强奸一场戏的争论中，他作为一个作家一直态度强硬，不肯让步，并做好了随时向公众宣布其对左翼的支持的准备。例如，在1980年的《短暂、强烈的冲击!》(*A Short Sharp Shock!*)中，他对撒切尔首相的一些价值观进行了攻击。

黑尔的强项是对英国中产阶级，即那些从微观的角度来看政治倾向更隐蔽的人，充满忧虑的心灵的透辟入里的分析。他这种风格特点的戏剧能够为被买通的和西区剧院的观众所接受——早在1974年，黑尔就以一部《指关节》(*Knuckle*)向这部分观众发起了挑战，而且受到《富余》(*Plenty*)之类电影强大的演员阵容的影响。《牙齿与微笑》(*Teeth' n' Smiles*)(1975)，集中体现了具有黑尔特色的戏剧冲突，并开始突破其自由散漫的自然主义的障碍。这出戏描写的是60年代后期一名摇滚乐队的领衔歌手［最初由海伦·迈伦(Helen Mirren)扮演］在



1969年首次在肯宁顿"接受"实验戏剧演出的重要场所之一——椭圆剧场公演的霍华德·布伦顿的戏剧《恋爱中的克里斯蒂》(*Christie in Love*)。上述表现主义而非现实主义的情节发生在用旧报纸和生锈的网眼铁丝网制成的围栏里，围栏代表杀人犯克里斯蒂的"花园"。在这一场戏中，克里斯蒂受唆使，以与真人同样大小的布娃娃为道具，将所犯罪行之一重新表演了出来。《克里斯蒂》是布伦顿为便携剧院创作的第一部戏剧。有一次他去艺术实验室看戏，结果发现他是惟一的一名观众，之后他便加盟便携剧院。这个团体最初对政治并不感兴趣，但是后来，正如布伦顿所言，一个"无政府主义、对抗的剧院"，所表演的戏剧中"表现的政治内容越来越多"。一些短小的戏剧被分离出来，在大学、教育机构、艺术中心和社区会所巡回演出。1970年，正是由于《恋爱中的克里斯蒂》的公演，才使实验剧团在"大家乐"艺术节期间被搬上了王宫剧院的舞台。

她所鄙视的观众面前表演，而其经纪人则在理想与抱负之间苦苦挣扎。

1974年，黑尔与加斯基尔、马克斯·斯塔福德－克拉克(Max Stafford-Clark)和大卫·奥肯(David Aukin)联合组建新剧团，合股剧团(Joint Stock)，一个既非完全"另类"、又非传统的剧团，但是却为了反映对戏剧创作的重视在工作方式和内部关系方面做出了令人瞩目的努力。因此，剧团采用了"作坊加工"技巧，对素材进行加工，他们将演员和作家召集起来，数周在一起一边现场进行研究，一边创作，而且每个人都可以发挥各自的权威，相反导演的作用在此过程中虽没有完全被泯灭，但也在一定程度上被削弱。以此方式创作的戏剧包括黑尔的《翻身》(*Fanshen*)(1975)、巴里·基夫(Barrie Keeffe)的《一个疯狂的世界，我的主人》(*A Mad World, My Master*)(1977)、斯蒂芬·洛(Stephen Lowe)的《穿破裤子的慈善家》(1978)和卡里尔·丘吉尔的《克罗德·南恩》(*Cloud Nine*)(1979)。其中第一部戏剧是对中国当时刚刚结束的"文化大革命"对农村的影响的分析，第二部则是对女王登基25年庆典漫画式的描写，第三部作品则是根据罗伯特·特雷斯尔(Robert Tressell)同名小说改编的，剧中反映了建筑行业的实情，而最后一部的主题则是性政治交易。

斯塔福德－克拉克早年曾在爱丁堡特拉弗斯剧院(the Edinburgh Traverse)工作，1979年离开合股剧团，此后长期以来一直担任王宫剧院艺术指导。尽管加斯基尔1972年离开了剧院，但其对新戏剧创作的支持却一直没有动摇过。的确，许多人认为最能反映"1968精神"的戏剧是希思科特·威廉斯(Heathcote Williams)的《交流电/直流电》(*AC/DC*)(1974)，它的首次公演是在王宫剧院举行的。戏剧讲述了两个精神分裂症患者与三个嬉皮士青年在一个奇异的弹球戏(pin-ball¹)厅里激烈遭遇的故事，由于剧院周到的服务和提携，克里斯托弗·汉普顿(Christopher Hampton)、大卫·斯托里(David Storey)、查尔斯·伍德(Charles Wood)、特德·怀特黑德(Ted Whitehead)、穆斯塔法·马图拉(Mustapha Matura)和奈杰尔·威廉斯(Nigel Williams)才能够奠定其戏剧家的地位。因此，霍华德·巴克(Howard Barker)亦属此列，或许正是由于他的贡献，实验戏剧才得以发扬光大，将新形式的潜力发挥到极致，使其作品具有其独特的后现代特色，将视觉的独创性与语言的暗示性交织在一起。

1 弹用游戏，用弹簧锤将弹子沿槽击至斜板顶部，然后任其落下，落入规定的部分得分。——译者

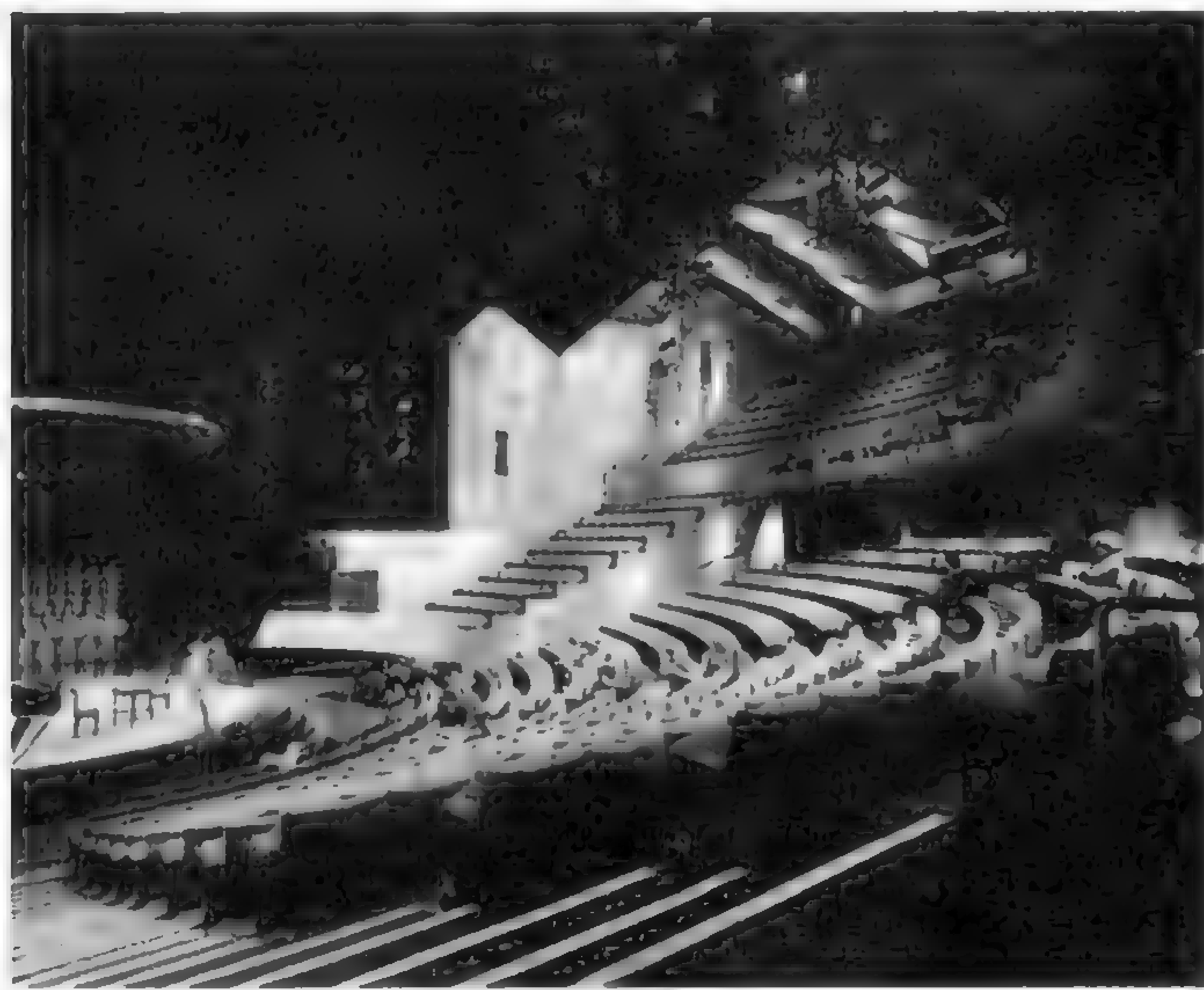
国家剧院的变革

两家国立传统剧院各自以不同的方式在认可经常向传统的观念发难的一些变革。但是，两者都已开始受到蒂龙·格思里所谓"大厦情结"(edifice complex[1])的困扰——正如他所诊断，这与其说是对大楼里发生的一切的过分关注，倒不如说是一种用高质量、票房收入好的戏剧来充实雨后春笋般涌现的剧院的需要。因此，1973年，彼得·霍尔接替奥利维尔出任国家剧院艺术指导后的第一个任务便是着手准备扩大剧团的演出业务。因为剧院马上就要迁址到泰晤士河南岸——多年来，新国家剧院具有现代后期风格的钢筋水泥结构的大厦外表粘贴的石板，由于风吹日晒，似乎不如其内部保存得好。

三家剧院均由德尼斯·莱斯顿(Denys Lasdun)设计，在1976年至1977年间开业，而且三者的舞台设置各有特色，形成鲜明的对照：楼下的利特尔顿剧院为有台口的传统舞台，观众与演员正面相对；楼下的奥利维尔剧院是更为开放的舞台，正面也是更为封闭的扇形观看厅；旁边的科特斯洛剧院的舞台则是灵活、开放的长方形"盒子"。三座剧院的外壳是相互连接的休息厅、餐厅、书摊和酒吧，各种设施一应俱全，更不用说后台的那些高级设施了，其中有一些最初干脆不知道如何操作。

霍尔任剧院导演期间与他以前供职的皇家莎士比亚剧团的争斗如影随形，接连不断，他似乎一路走顺，在经费预算极其紧张的情况下，佳作频出。然而，他在戏剧创新方面获得的成功，其做法最初似乎令演员望而却步，对观众也不迁就。现在的观众已不是戏迷小圈子里的人，而是戏剧爱好者、忧郁的学生、背着行囊的游客和在文化上慷慨大度的商人的混合。

当时成功上演的戏剧中不仅包括一些被忽视了的詹姆斯时代剧目中场面壮观的旧戏，而且包括美国的一些戏剧，有的是首次公演的名作，有的则是旧戏，其作家生活的年代和气质都相去甚远，例如，阿瑟·米勒和大卫·马梅(David Mamet)。但是，霍尔在上演谢弗的《阿马戴乌斯》(1979)之类的剧坛老将剧作的同时，仍在继



奥利维尔剧院(the Olivier)的观众大厅和舞台。其舞台是新建国家剧院大厦里三个舞台中最大的一个。国家剧院是泰晤士河南岸艺术小区的组成部分，坐落在小区内的文化设施还有：国家电影院(the National Film Theatre[(1)])、皇家节日厅(the Royal Festival Hall[(2)])和海沃德画廊(the Hayward Gallery[(3)])。国家剧院与滑铁卢桥毗邻，与萨默塞特宫(Somerset House[(4)])隔岸相望。奥利维尔剧院于1976年10月开始上演戏剧，为三家剧院中的第二家，首场演出了马洛的《帖木儿》，领衔主演是艾伯特·芬尼。八个月前，芬尼在奥利维尔剧院楼下有台口舞台的利特尔顿剧院(the Lyttelton)上演的老维克剧院转让过来的《哈姆莱特》一剧中，扮演标题角色(1963年，国家剧院的第一个大本营在老维克剧院建立)。两家重要剧院通过复杂的休息室、走廊和楼梯相连，里面餐厅、酒吧一应俱全。1977年3月，科特斯洛剧院(the Cottesloe)终于建立，它呈方形可调节的"盒子"状，有单独的出入口与其他设施

1 仿"恋母情结"造出来的一个术语，意思是过分热衷于建造豪华的建筑。——译注

(1) 英国电影学院的一部分，放映各国重要的或者历史电影，伦敦电影节在此举行。——译注

(2) 原为不列颠节使用的建筑之一，建于1948年至1951年，现为音乐厅。——译注

(3) 1968年开始营业，经常举办特别展览，附近有一露天雕塑展区。——译注

(4) 18世纪的建筑，曾为出生、死亡和婚姻登记处，后改作政府办公场所，因建在萨默塞特公爵宫殿旧址上，故名。——译注

续追求布伦顿、黑尔等新实验派作家的新作。例如，艾伦·爱克鲍恩(Alan Ayckbourn)是一位非常出色的闹剧作家，其戏剧通常起步低微，在他最初效力的斯加伯勒(Scarborough)基地上演，他的戏剧创造了(根据统计数据)自莎士比亚以来最高的票房收入，作为回报，霍尔将调用国家剧院技术资源的自由给予了他。所有这些和其他一些具有商业竞争力的戏剧，现在都经常被转让给西区剧院，与此同时，霍尔则在努力保持富有想像力的固定剧目建设与有限经费之间的平衡，其中大部分钱都花在了剧团三座“大厦”的维护上了。



1969年斯特拉特福戏剧演出季期间皇家莎士比亚剧团演出的《冬天的故事》，莎士比亚后期的一部剧作。特雷弗·纳恩导演的戏剧虽然明显不同于特里·汉兹(Terry Hands)导演的早期戏剧《泰尔亲王配力克尔斯》，但是两人都采用了克里斯托弗·莫利(Christopher Morley)设计的“白箱子”布景，纳恩只增加了一些具有象征意义的基本道具，如插图为前面一场的场景，木马表明幼儿园这样的主题。骑在马背上的是巴里·英厄姆(Barrie Ingham)扮演的莱昂特斯(Leontes)及杰里米·理查森(Jeremy Richardson)扮演的儿子马米琉斯(Mamillius)，朱迪·登奇(Judi Dench)扮演的埃米奥纳(Hermione)和理查德·帕斯科(Richard Pasco)扮演的波利科森尼斯(Polixenes)则在一旁观看。

在这一时期，霍尔有几个副导演，其中比尔·布赖登(Bill Bryden)在科特斯洛剧院发起上演了一系列有趣的“漫步”(promenade①)，而彼得·吉尔(Peter Gill)则通过排练室演出鼓励了许多年轻作家。他将大舞台则分配给了他们自己的剧团和导演，而且，人们早就怀疑霍尔要将演员做主的剧院变成导演主导的剧院，因此在乔纳森·米勒和哈罗德·品特两人背叛了原班组合后，似乎为了消除人们的疑虑又做出了新的任命。

因此，80年代初受聘的是伊恩·麦克凯伦(Ian McKellen)，同时代人中的新秀。他在戏剧生涯早期曾追随希望戏班(Prospect Productions)巡回演出，1972年协助创立演员剧团(the Actors' Company)，其政策是将被导演剥夺的某些创造权力交还给演员［他在《怪癖》(*Bent*)一剧中的表演(见本书第259页图)是早期的一个见证，他还是同性恋权利的重要捍卫者之一］。招聘的另外一个新人是麦克·阿尔弗雷兹(Mike Alfreds)，1974年建立的共同经历剧团(Shared Experience)，一个重要的“穷人戏剧”剧团的创始人，他与其说是在“导演”，不如说是在协调剧团成员集体创作了从《荒凉山庄》(*Bleak House*)到科幻小说，体裁广泛家喻户晓的戏剧作品。

皇家莎士比亚剧团

与国家剧院不同，皇家莎士比亚剧团自从1968年特雷弗·纳恩从霍尔手中接过导演权力以来，一直是导演的天下。那时，尽管霍尔本人在奥尔德威奇剧院导演过品特和爱德华·阿尔比(Edward Albee)的戏剧，而且大卫·琼斯(David Jones)推出了大卫·默塞尔的戏剧，但是莎士比亚剧团在伦敦本部上演的新戏并不特别成功，这都反映在其票房收入上。因此，纳恩上任后做出的第一个决定是将三年的合同改为两年，演员现在先在斯特拉特福演出一个季节，然后于次年将大部分戏剧搬回伦敦。

但是，这种政策有其自身的危险性。因为，尽管在主要剧院上演的戏剧，如1974年上演的汤姆·斯托帕特

①观众可以站着或者走动着观看的演出。——译注



皇家莎士比亚剧团演出的《尼古拉斯·尼克尔比》，大卫·埃德加根据狄更斯的小说改编的长达九小时的一部长剧，一般分几个晚上连续演出，但有时演出一整天，变成戏剧马拉松。罗杰·里斯(左)在剧中扮演异常活跃、注意力高度集中、性格腼腆的尼古拉斯，同时他还是一个鲁莽冲动、有点局促不安的人物，其舞台形象栩栩如生，远比小说中的描写有感染力。大卫·斯雷福尔(David Threlfall)扮演其忠实的伙伴斯麦克(Smike)——其对近乎冷漠的忠诚和依赖的表演，可谓绝妙之极：两眼呆滞空洞、四肢的动作滞后于自己的意图。由特雷弗·纳恩和约翰·凯尔德(John Caird)共同执导的《尼古拉斯·尼克尔比》完全反映了原作的丰富性和粗放的复杂性，甚至约翰·内皮尔和德莫特·海斯(Dermot Hayes)设计的布景舞台都已溢出舞台，进入观众大厅。相形之下，共同经历剧团改编的《荒凉山庄》则细腻圆润、朴实无华。剧中还有一出"戏中戏"，克拉姆布尔斯剧团演出的欢快乐观的《罗密欧与朱丽叶》，为该剧前半部分精心安排的最后一幕。这出戏的演出赢得了所有戏剧评论家的赞誉，甚至伯纳德·莱文(Bernard Levin)都怀疑，像埃德加这样具有高度政治敏感的作家，怎么能够创作出"如此丰富欢快，如此奔放洋溢、充满戏剧性和娱乐性，如此生活化、肯定人生、生命力旺盛，如此……具有狄更斯特点"的戏剧。

的剧作《模仿之作》偶尔获得成功，而且特里·汉兹为了使彼得·巴恩斯(Peter Barnes)的丰富可与琼森媲美，但显然"不合市场需求"的戏剧才华得到认可，几乎单枪匹马孤军奋战，虽败犹荣。但是，从斯特拉特福引进的戏剧，越来越多地与在奥尔德威奇上演的新戏混合到一起，后者都是英国和欧洲大陆不怎么有名的古典剧作。因此，莎士比亚剧团似乎切断了自己与当代戏剧创作发展的联系，而当时新戏剧创作正如火如荼。

这种担心导致了对小的演出空间的追求，在这些地方，可以进行新实验戏剧的演出活动，而不需要过大的资金投入。因此，1971年，作为第一步，剧团租下了伦敦尤斯顿路(Euston Road)上的惟一场所剧场(The Place)，首场演出了当时尚不知名的特雷弗·格里菲思的《职业》(*Occupations*)，吸引了崭露头角的演出天才本·金斯利(Ben Kingsley)、埃斯特尔·科勒(Estelle Kohler)和帕特里克·斯图尔特(Patrick Stewart)。令人刮目相看的是，导演是一位女性，同样默默无闻的布兹·古德博迪(Buzz Goodbody)，这在莎士比亚剧团还是头一回。

同时，纳恩也在莎士比亚剧目中留下了自己的印记。在他出任剧团导演的前两个演出季期间，上演了莎士比亚后期的一系列戏剧，克里斯托弗·莫利为这些戏剧创造了著名的"白箱子"布景。后者与前者的合作同约翰·伯里与霍尔的合作一样，产生了巨大的影响。"白箱子"布景反映了纳恩舞台设计的理念，即回归原始，还舞台一个清清爽爽的新面目。这甚至比萨利·雅格布斯还要早：1970年，他为布鲁克导演的具有杂技特点的《仲夏夜之梦》，几乎是退出剧坛前导演的最后一部戏，他做了舞台设计，清除了所有累赘的东西，只留下临时搭建的马戏表演舞台需要的最基本的布景。

纳恩对自己导演的《麦克白》一直不很满意，直到1976年他让麦克凯伦与朱迪·登奇搭班，在最封闭、设施极其简陋，而且显然是临时拼凑的空间中，第三次上演该戏。另外一部给人以深刻记忆的最简主义经典是1979年的《三姐妹》(*Three Sisters*)，其设计与构思是为了适应剧团短暂巡回演出(这是莎士比亚剧团每年一度的一个戏剧表演特色)途中各个地方"非戏剧"场所完全没有章法的条件。纳恩处理场面宏大的以帝王为题材的戏剧以及戏剧中流畅的音乐与动作也得心应手。前者如1972年"联合"演出季期间上演的全部四部以罗马历史为题材的戏剧，后者如1976年上演的《错误的喜剧》。1980年，在纳恩与舞台设计师为《尼古拉斯·尼克尔比》(*Nicholas Nickleby*)三部曲设计的看似摇摇欲坠实则坚实的精彩世界中，纳恩取得了在别人看来几乎完

全不可能的成功：大卫·埃德加的改编可谓形神兼备，既捕捉住了原作的精髓，同时也反映了狄更斯原作的许多细节，借助于它，纳恩将上述这种真正魔法般的经历持续了几乎九个小时。另外一位重要的新戏剧天才，罗杰·里斯(Roger Rees)在剧中扮演腼腆、畏缩但生活态度积极的尼克尔比，为引人入胜的散漫戏剧情节增添了连贯性。

1978年，纳恩做出决定，与同他几乎为同时代人和长期同事的特里·汉兹共同负责剧团的艺术指导任务。汉兹天生是一个崇尚恢弘场面的导演，对常常用法拉赫(Farrah)的舞台设计来增辉的舞台图景有一种执著的喜爱。他最初表现出一种非同寻常的才华：他按照自己的形象塑造了莎士比亚第二个完整的历史剧系列(1975～1977)，但是在1977年导演的《科利奥兰纳斯》中，却允许艾伦·霍华德完全按照他自己的贵族风格自由表演——演员荡气回肠的演出风格及其超凡的魅力，使他获得女戏迷偶像的地位，达到70年代情感所允许的极限。

纳恩和汉兹气质迥异，但相互尊重对方的长处，并且愿意与忠实的新老剧导演们分享演出的剧目。老导演约翰·巴顿热情奔放有度，诗朗诵技巧感人，已深深地印刻在皇家莎士比亚剧院的情感中。巴顿在戏剧导演过程中，融学术权威性与对瞬息万变时代的直觉感悟于一体，因此1968年由他执导的《特洛伊洛斯和克瑞西达》是对性开放社会恰切而富有幽默的反映，而以英国对印度的统治为1976年上演的《无事生非》的背景，为五年后纳恩导演的《终成眷属》的先导。后者作为“问题”戏剧的地位，在第一次世界大战后，突然得到确立。

克利福德·威廉斯虽然经常才能发挥得过了头，但是他一直任皇家莎士比亚剧团的导演。他1976年发掘出来的《野生燕麦》(*Wild Oats*)，是二流作家代表作(这些剧作使奥尔德威奇剧院的保留剧目增色)中名副其实的瑰宝之一，而且同威廉斯早期导演的肖的戏剧《太真并不美》(*Too True to Be Good*)一样，也是继戴恩·鲍西考尔特的《伦敦保险公司》之后转让给西区剧院的日益增多的戏剧之一(在经济困难时期，有助于缓解皇家莎士比亚剧团的经济压力)。

正如纳恩本人所言，除霍尔是一个特殊的例外(否则他也会将兴趣转向泰晤士河南岸剧院)之外，“没有一个被提名的剧导演或者是在行动上或者是在精神上，离开过那个集体”，因此假如导演的名字在记忆中比演员的名字出现的频率更高的话，这是因为他们在帮助我们保持一种毫无疑问的连续性。但是，不计其数的演员对“斯特拉特福莎士比亚”的忠诚，也同样可喜可贺，如果开一个名单的话，首先应该提到的是埃姆里斯·詹姆斯(Emrys James)、苏珊·弗利特伍德(Susan Fleetwood)、大卫·沃勒(David Waller)、唐纳德·辛顿(Donald Sinden)、珍妮



魔鬼军团剧团(The Monstrous Regiment)演出的《莎士比亚的姐姐》(*Shakespeare's Sister*)(1980)，主演是女权主义剧团的创始人之一，克里斯·鲍勒(Chris Bowler)。




魔鬼军团剧团演出的《莎士比亚的姐姐》，主演是约瑟菲娜·卡皮多(Josefina Cupido)。戏剧是对传统婚姻观的解构，同时假定想像中的莎士比亚的姐姐也是一位作家。

特·苏兹曼(Janet Suzman)、大卫·叙谢(David Suchet)、杰弗里·哈钦斯(Geoffrey Hutchings)、苏珊·恩格尔(Susan Engel)、迈克尔·彭宁顿(Michael Pennington)和朱丽叶·斯蒂文森(Juliet Stevenson)，所列名字并非是厚此薄彼挑选出来的“重要”名字，而是用以说明个性、特征、年龄和风格的多样性，正是这种多样性才使这个时期的皇家莎士比亚剧团具有真正集体表演制的“感觉”。

时至70年代中期，剧团也终于开始改弦易辙，成为新戏剧振奋人心，甚至自然而然的堡垒。当时，为了满足由于两家小规模实验剧院的开业创作的需求，那些总的来说靠实验戏剧发家的“第三代”年轻导演脱颖而出。可惜的是，“另类剧院”的推动者布兹·古德博迪去世，没能亲眼看到实验剧院的壮大与发展，或者正如她本人可能设想的，没能目睹新戏剧所要求的极端戏剧风格的繁荣。因此，1974年，她本人在斯特拉特福“主大街南段”的另类场所剧院(The Other Place)(一座简易的锡铁皮小棚子)开业演出季演出的《李尔王》以及本·金斯利1975年演出的《哈姆莱特》，两者都是对戏剧表演方式的探索，就是要看一看莎士比亚的戏剧究竟在多大程度上可以在简化舞台上进行表演，看一看在近距离条件下表演在多大程度上可以产生如临其境的真实感受。

1977年，罗恩·丹尼尔斯(Ron Daniels)接任另类场所剧院导演，同年，霍华德·戴维斯(Howard Davies)受命组建维尔豪斯剧院(The Warehouse)，作为伦敦的另类场所剧院。维尔豪斯剧院原为科文特加登剧院的排练室，是埃德加以一出适时的反法西斯戏剧《命运》(*Destiny*)在其中拼凑而成的演出场所之一，并由此开始了与皇家莎士比亚剧团具有重要意义的合作。剧团在戴维斯的引导下，重新对布莱希特发生兴趣，并长期保持了下来；同时在丹尼尔的支持下，恢复了大卫·拉德金作为重要剧作家的地位，而且接受了爱德华·邦德新旧戏风格的挑战。

此外，新戏剧出自许多剧作家之手，从塞西尔·泰勒(Cecil Taylor)到霍华德·巴克，从巴里·基夫(Barry Keeffe①)到奈杰尔·鲍德温(Nigel Baldwin)，从斯蒂芬·波利亚科夫(Stephen Poliakoff)与彼得·弗兰纳里(Peter Flannery)到威利·拉塞尔(Willy Russell)，风格各异。其中首次在维尔豪斯剧院公演、由马克·金斯顿(Mark Kingston)和朱莉·沃尔特斯(Julie Walters)主演的拉塞尔的剧作《教训丽塔》(*Educating Rita*)，延续了皇家莎士比亚剧团的传统，其成功几乎出自意外，转让给西区剧院后长久不衰，而且后来被拍成电影。但是，转让的另外一部戏《皮亚夫》(*Piaf*)却很不成功，就像古德博迪独立担纲导演一样，只是表明男性在剧团的统治地位有多么牢固。这出戏的作者帕姆·杰姆斯(Pam Gems)是一位女作家，简·拉波泰尔(Jane Lapotaire)在剧中扮演标题角色。因此，重要的是，卡里尔·丘吉尔从多年的广播剧作家发展为舞台剧作家，起关键作用的并非是皇家莎士比亚剧团，而是合股剧团和王宫剧院。

反对主流文化

女权主义意识一部分是“1968精神”的产物，一部分是对其父权一面的反叛，而女权意识的高涨则促进了丘吉尔戏剧事业新方向的形成。但是，女权主义意识仅仅是这位作家广泛社会批判的一个方面，这可以从她的作品《业主》(*Owners*)和《正当钱财》(*Serious Money*)中看出来。前者于1972年在楼上剧院公演，是对人们争取权利的各种错综复杂方式的探索；后者起码由于戏剧所讽刺的撒切尔时代倒卖外汇的雅皮士阶层本身的自我陶醉，于1987年被王宫剧院转让给西区剧院，获得有悖常理的成功。但是，无疑，同《克罗德·南恩》(*Cloud Nine*)和《出类拔萃的女孩》(*Top Girls*)(前者于1979年由合股剧团公演，后者则于1982年在王宫剧院首演)的作者一样，丘吉尔也成为新一代女性的台柱子，而且可能是那个时代极大地动摇(即使不是彻底摧毁)男性对文学创作和戏剧导演控制的女性中最有影响和最可接近的一个。

当然，早在70年代以前妇女就开始导演戏剧并颇有影响。从琼·利特尔伍德起到后来伦敦东部斯特拉特福

① 与前文出现的“Barrie Keeffe”为同一人，名字拼写有差异。——译注

剧院的另一个女性，克莱尔·维纳布尔斯(Clare Venables)第一个继承了其衣钵，接着剧坛老将黑兹尔·维森特－华莱士(Hazel Vincent-Wallace)孤独地在莱瑟海德剧院轮演剧目这块田地里耕耘。最近，王宫剧院的简·豪厄尔(Jane Howell)和年轻的维克剧院的丹尼斯·科菲(Denise Coffey)乃其中佼佼者，而在另类戏剧方面重要的女性包括南希·梅克勒(Nancy Meckler)、贝思·波特(Beth Porter)、帕姆·布赖顿(Pam Brighton)、维里蒂·巴盖特(Verity Bargate)和格伦·沃尔福德(Glen Walford)。



马丁·舍曼的《怪癖》，第一部在西区获得成功、公开以同性恋为主题的戏剧。舍曼的第一部戏剧《路过》(*Passing By*)，于1975年在近乎免费剧院午饭时间同性恋戏剧专门演出季期间上演。《怪癖》1979年在王宫剧院首演，同年7月转让给克赖蒂林剧院，它对同性恋者的处理方式与纳齐兄弟(the Nazis[(1)])的处理方式接近，插图中所描绘的第一幕中传统的同性恋淫荡行为，与以达乔(Dachau[(2)])为背景荒凉但积极乐观的后半部分形成对照，后者的焦点是马克斯(由伊恩·麦克凯伦扮演，图中居右者)与恋人霍斯特(Horst)程式化的对话，期间两人都通过言语达到性高潮。

但是，上述女性仍是例外：因为导演（直到1980年克莱尔·维纳布尔斯才真正认识到）被认为是需要“强有力领导手腕”的一个行当，这只有男性才拥有；而且据说，男性在危机时期更能甩得开，理得清，而女性在紧要关头可能全线崩溃，退回到“母性”角色上。当然，那时类似的刻板印象受到维纳罗布尔斯等许多人的质疑：的确，次年，即1981年，米舍利娜·万德(Micheline Wandor)出版的第一本关于女性在戏剧中的地位的小册子，标题为《替补演员》(*Understudies*)，后来成为系列丛书，对戏剧女性的现在与过去的历史进行了描述。

尽管千差万别，大约在70年代中期(“另类”戏剧运动略晚一些)，女权运动、同性恋者解放运动以及民族独立运动都拿起“戏剧这个武器”，因为当时人们公认，可以通过戏剧有效地向白人、男性和双性恋者占统治地位的主流文化期待提出质疑，并予以驳斥。而且，妇女解放运动和同性恋者解放运动两者都在很早以前就借助于早期的“情景”干预类戏剧，即以讽刺社会为目的的“事件剧”，进入戏剧中，目的是对那种文化的一些陈规陋习进行揭露和鞭挞。

因此，1970年，女子街道戏剧社(the Women's Street Theatre Group)在艾伯特音乐厅(Albert Hall[1])泛滥的关于世界小姐比赛的各种塑料宣传画和装饰物中，组织举行了声势浩大的抗议活动［世界小姐比赛由鲍勃·霍普(Bob Hope)主持电视转播］。次年，该组织在第一个全国妇女解放月(the first National Women's Liberation March)运动达到高潮时，在特拉法尔加广场上（恕我直言），树立起巨大除臭剂和卫生巾模型，而同性恋者解放阵线(the Gay Liberation Front)的积极分子则扮成修女的模样，搅乱了反色情文学运动开幕大会——光之节(the Festival of Light)。在所有这些情况下，无论是否是以牺牲对所推进的事业的同情为代价，让媒体广泛报道的目的都达到了。

许多妇女还通过戏剧教育运动进入戏剧行业，像巴尔顿·奥克塔根戏剧教育剧团(the Bolton Octagon TIE company)演出的具有讽刺性的“睡前故事”(bedtime story[2])《甜馅饼》(*Sweetie Pie*)之类的具有女权主义倾向的戏剧，与现实生活中对女性讲述的童话故事截然不同。1974年以来，在许多学校成功巡回演出的另外一部戏

1)伦敦一座大型音乐厅，一年一度的漫步音乐会就在此举行，还是各种集会、游行等活动举行的场所。——译注

2)即睡觉前给儿童讲述的故事。——译注

(1)此处意思不够明确，该词还有“纳粹分子”之意。——译注

(2)意思不明，从图中来推测，可能是指客厅。——译注

剧《妈妈我说永远都不应该》(*My Mother Says I Never Should*)，其主题是少年性爱的出路与问题，事实上是女子戏剧社演出的第一部戏剧。女子戏剧社是1973年由埃德·伯曼(Ed Berman)在近乎免费剧院(那时，已定居距沙夫茨伯里林阴大道不远的卢珀特大街(Rupert Street)上一座小剧院内)主持举办的"妇女节"之后出现的两个剧团之一。

上述节日组织者虽然是潘趣与朱迪剧团(the Punch and Judies[1])，自1971年以来一直领导女性戏剧潮流的一个戏剧团体，但是人们普遍承认，这个节日不仅促进了具有完全自我意识的女权主义戏剧的产生，而且使女性戏剧社成为女性戏剧的灵魂。然而，至1976年，植根于正统戏剧和另类戏剧融女权主义意图与明显的社会主义信念于一体的魔鬼军团剧团开始竞争这一荣誉。"军团"与卡里尔·丘吉尔和大卫·埃德加两人合作，从事戏剧演出。与前者合作的关于17世纪女巫的《温尼格·汤姆》(*Vinegar Tom*)是剧团排演的第二部戏；后者于1979年与剧团剧作家之一苏珊·托德(Susan Todd)合作创作了《少年梦》(*Teendreams*)，对1968年理想十年的风风雨雨进行了令人失望的反思。

魔鬼军团剧团最初是一个男女混合的戏剧团体，但是后来全部为女性替代，这一决策的做出集中体现了女权主义戏剧圈子内部长期以来一直存在的分歧。除上述提到的戏剧团体外，早期的女权主义戏剧团体还包括：萨迪斯特姐妹(the Sadista Sisters)(出现较早，在女权主义时代到来之前已经衰落)、贝里尔与佩里尔一家(Beryl and the Perils)、荷尔蒙失衡(Hormone Imbalance)、海盗詹尼(Pirate Jenny)、沃辛顿夫人的女儿们(Mrs Worthington's Daughters)、绝技戏班(Cunning Stunts)、丘芬内尔斯戏班(the Chuffinelles)[2]，甚至还有一个剧团称为备用轮胎(Spare Tyre)，其目的就是向人们展示"肥胖乃是一个女权问题"。还有一些戏剧团体对女同性恋问题特别关心，目的是要提高人们的意识，因此它与男性同性恋戏剧运动恰好遥相呼应。

男性同性恋戏剧的滥觞，应该归功于一向有胆识与魄力的伯曼。1975年，他在《同性恋者新闻》(*Gay News*)(报纸本身是同性恋者社区最近意识觉醒的反映)中发布了一条广告，结果一个专门男性同性恋戏剧团体的戏剧工作者在近乎免费剧院组织了一个同性恋戏剧特别演出季。期间上演了马丁·舍曼(Martin Sherman)的戏剧《怪癖》，1979年转让给西区剧院，获得巨大成功。这是在西区剧院获得成功的第一部明目张胆地以同性恋为题材的戏剧，主演伊恩·麦克凯伦也就成为从维护同性恋的尊严事业中"脱颖而出"的第一位"明星"。

为了保持同性恋戏剧的可持续发展，男性同性恋者血汗工厂剧团(the Gay Sweatshop company)成立，并成功地获得了艺术委员会的经济资助，于1976年在ICA组织了第二个同性恋戏剧演出季。现在，女同性恋者受邀加入男同性恋者剧团，但是最后做出决定，在血汗工厂这个大伞下独立进行戏剧活动。以女同性恋为题材的第一部戏剧是以争取女同性恋者做母亲的权利为主题的《关爱与控制》(*Care and Control*)。至1979年，独立的女同性恋戏剧团体，如警钟长鸣剧团(the Siren company)，正在紧锣密鼓地组建中，尽管80年代由于艾滋病病毒威胁的日益泛滥，人们对同性恋的偏见复活或者被加强，而且由于反对在年轻人中鼓励同性恋行为(因其含糊其辞，因此更有危害性)法律的通过而被制度化，但男同性恋戏剧和女同性恋戏剧两者都在继续发展。

变化气候下的艺术委员会

如果没有20世纪60年代开明的立法最终使同性恋行为合法化的话，男性同性恋戏剧运动的发展是不可想像的，起码公开表现"同性恋的尊严"是不可能的。工党政府虽然比60年代前一任政府反应更被动，但是仍然给所有剧团所提出的各种目标某种鼓励。例如，男女同工同酬法案终于写进了法典，尽管常常形同虚设，违犯者远远多于遵守者。在议会里，工党一直在为获得多数席位而奔波，但其多数地位一直在削弱，直到最终彻底

①原为英国传统木偶剧，现以此来命名剧团。——译注

②均为剧团名称，女权主义者为了标新立异，给自己的演出团体起的名字也五花八门。——译注

民族戏剧重点的转移

虽然英国的少数民族身处并不欢迎他们的社会中，经常要面临被隔离和歧视的厄运，但是他们却往往有自己独特的庆祝其文化的方式；笼统的所谓"民族戏剧"随之产生。60年代后期戏剧中对民族问题的重新思考与民族社区中所关注的新问题，结合到了一起，目的并非是完成一厢情愿的"同化"，而是要肯定并以戏剧的形式反映他们自己独立的身份。

强调重点的转移，甚至只要将黑与白剧院(the Dark and Light Theatre)，实验戏剧最早的"黑人戏剧"剧团之一，与独立的布利克斯顿黑人剧院(the Black Theatre of Brixton)更极端的节目做一个比较，便可一目了然。前者主要关心的是为黑人演员提供符合欧洲传统的剧目，让他们有戏可演，而后者的宗旨则是上演对黑人选民有意义的戏剧。这也是后来类似剧团的目的，如泰姆巴剧团(Temba)与塔拉瓦剧团(Talawa)即为存在时间最长的剧团中的两个。存在时间更长的则是由热心戏剧事业的乔治·尤金尼厄(George Eugeniou)于1957年在卡姆登镇为希腊－塞浦路斯社区所建的戏剧艺术剧团(Theatro Technis)。不久，塔拉艺术剧团(Tara Arts)也应运而生，开始服务于地理范围更大、分布更广泛的亚裔观众。



1975年，穆斯塔法·马图拉的戏剧《黑色的奴隶，白色的枷锁》(*Black Slaves, White Chains*)在楼上剧院和王宫剧院上演。四年后，马图拉(1939年生)与人合作建立黑人戏剧合作社(the Black Theatre Co-operative)，演出的第一出戏是他的《欢迎雅格回家》(*Welcome Home Jacko*)。这个由演员组成的小剧团，将洋溢的热情与节制完美地结合了起来，形成了自己不同的风格，其基地是维持时间短暂的社区中心，称为工厂(the Factory)。1983年，黑人戏剧合作社为电视四台创作了《没问题》(*No Problem*)。

丧失。1978年至1979年发生的产业领域里的广泛骚动，即所谓的"不满之冬"(winter of discontent)，导致对自由政府支持的削弱，最终导致其在下议院中失去信任票。后来，以玛格丽特·撒切尔为首的保守政府在选举中获胜，标志着本章的结束，也标志着其他许多方面的终结。

现在回想起来，许多工党成员和工会活动积极分子对工党政府政策的不满似乎难以理解；但是，当时工党政府大臣控制(部分地是由于1973年阿拉伯－以色列战争爆发后石油价格以几何速度飙升造成的)通货膨胀不利，不仅导致公共开支的大幅度削减，而且导致失业率的上升。尽管现在看来并不算太高，但是在当时似乎已经超出人们能够接受的极限。就戏剧而言，严酷的经济气候使艺术委员会可供支配的经费越来越少，而需要资助者的数量却越来越多，如何决策才能摆平，还真是困难。

然而，仍然是用现在的观点来反观历史，当时遭到非议的艺术委员会在罗伊·肖(Roy Shaw)秘书长的领导下，似乎妥善地解决了这个问题。首先，其愿望是良好的，而且也更有同情心，远非当时的诋毁者所认为的那样。早在1969年，艺术委员会就成立了一个"新艺术活动委员会"(New Activities Committee)，目的是要对超越传统界限的一些需求做出快速反应，因此初期拨付给"实验戏剧"演出费1.5万英镑，到1978年至1979年，已增加了近100倍，达到150万英镑。同时，与起初分享其有限资助的十余个演出团体相比，现在有大约60个剧团能够全力以赴从事戏剧演出，还有很多剧团兼职演出戏剧。地方艺术协会(Regional Arts Associations)也已建立起来，而且得到独立资助，其目的是将艺术委员会保护艺术发展的部分权力移交给熟悉情况而且在地方上有群众基础的组织。

然而，委员会的一些倡议使居心叵测的理论家相信，委员会的工作目的即使不是削弱实验戏剧运动，也是为了取得对实验戏剧的霸权统治(这是当时很时髦的一个术语)。因此，70年代后期，委员会竭尽全力建立起设

施相对完善演出场所的"网络"系统，以保证巡回剧团能够到有代表性的一些地方去演出，后来发现其数量仍然不够，遂将一些小一点的演出场所也包括了进来，形成更松散的网络，覆盖面却增大了。然而，这又激发了剧团本身的分化，有的到一流地方巡回演出，有的则到二流地方演出。这种区分通常从经济资助上反映出来，但艺术"水准"却由那些得到充足资助的剧团来确定。

当然，委员会不仅要面对来自于艺术团体的压力，而且要面对来自于右翼反对势力的压力。前者怀疑是否得到资助以及资助的多寡是政治审查程度的标志，而后者则对国家是否应该资助那些公开宣称要颠覆其政府的艺术团体提出质疑。剧团必须直面这一矛盾，例如1976年，漫画原型口号剧团最后终于获得艺术委员会的资助，从而能够由原来的兼职转变为全职从事戏剧演出。

1976年，福科诺沃剧团上演了一部名为《索特利·盖茨的九个日夜》(*The Nine Days and Saltley Gates*)的戏剧，其目的是为了纪念大罢工50周年，引起惩戒性抗议。尽管具有历史剧的倾向性，甚至其剧名都暗指古代与现代煤炭采掘产业中存在的矛盾冲突的相似性，但剧作者们坚称，他们是"在告诉人们究竟发生了什么事情，而不是在进行蛊惑宣传"，这虽可以理解，但是显然言不由衷。因此，该剧受到保守的议会成员和《每日电讯报》(*Daily Telegraph*)的大肆抨击，艺术委员会因此受到多方非难。他们派人去观察，静静地等待这场轩然大波自行平息，接着继续资助福科诺沃剧团。

艺术委员会如此保持一种不偏不倚的立场，难免会受到猜疑：接受资助的艺术团体坚持认为(委员会在)"不动声色地进行审查"，而对立派则认为，它在助长颠覆活动。后来，新任保守政府的政权一旦得到巩固，便开始了长期而且危险的人事和政策大变动过程，这就是所谓的"大削减"(the cuts①)。作者本人当时在编辑的《戏剧季刊》首当其冲，于1980年被告知，其经济资助已被收回：杂志得到的资助虽然数额并不很大，但是失去资助足以导致其停刊。

与此同时，经费削减过程继续扩大到大学(期望大学能靠满足日益增长的学生人数来填补其亏空)，各大学的戏剧系似乎作为一种惩罚被列入第一批裁减之列。但是，戏剧与戏剧研究被迫压缩，当然只不过是政府对战后经过艰苦努力建构起来的政治统一发起的攻击的余威而已。

---

①其中包括削减对艺术的资助。——译注

第二十二章　戏剧与市场　1979年至1990年

20世纪80年代，无论在道德方面还是经济方面，都是一个所谓“维多利亚时代价值观”盛行的时代，而这种价值观受到被称为撒切尔主义的小店主保守庸俗教条的修正。这十年以经济萧条开始，以经济萧条终结：期间，漫长、缓慢的财富的再分配过程方向发生逆转，由从富人向穷人变成由穷人向富人的再分配。那时，给予富人的税收减免政策没有产生预期的“滴入论”(trickle-down)效应；福利国家(尽管撒切尔政府迫使人们“自救”，但是仍受到选民的欢迎)剩下的资源杯水车薪，无法满足急剧增加的失业人口的生存需求。同时，公有经济“私有化”计划在有条不紊地吞噬国有资产——甚至当时已年迈的保守党前首相哈罗德·麦克米伦(Harold Macmillan)，将这个过程比作是出售祖传的银器。战后的政治统一被有效地摧毁了。

在国内，独断专行的首相，置内阁内部宽容的“自由派”以及政敌的反对于不顾，一意孤行，我行我素。她以高压手段迫使工会组织无法行使其职能，解散了工党占绝大多数的伦敦市委员会(造成一个世纪以来，伦敦第一次没有具有代表性的统治机构)。在国外，玛格丽特·撒切尔找到了知音，年迈的电影演员罗纳德·里根(Ronald Reagan)。里根任美国总统八年间，实行的是柔中带刚的家长式统治政策，引起其“美国同胞”的共鸣。无独有偶，撒切尔简慢粗鲁对待小孩一样的作风，满足了像一潭死水似的英格兰(而非不列颠)大众某种深层次的需求。

里根关于国家(而非世界)简单化的梦想就是，在激光构成的屏障保护下，不受原子攻击的威胁，这种梦想散发出情节剧和他年轻时代演的一些幻想电影中浓厚的黑白分明道德观的味道，一部未来主义电影马上被命名为“星球大战”。现在来反思后来被放弃的太空计划尚无把握的技术就会发现，它消耗了大量的经济资源，直接导致了80年代末苏联及其卫星国[1]的崩溃。里根早就将美国必要的敌人苏联称为“邪恶的帝国”。但是，寄予当时所谓(用那个时代的术语来说)“和平的回报”(peace dividend)的希望，在前共产主义国家民族对抗和土崩瓦解的经济面前，不久便化作泡影。甚至连那些所谓的中立的观察家，也不得不承认，他们现在逐渐地学会了将“自由”与“自由市场”无法回避的运作机制等同起来。

共产主义政府至少早就认识到，通过大笔地资助文化项目可以得到某种虚幻的荣誉。欧洲大陆多数民主国家很久以前也已经承认，国家有必要给予适当的补贴——不仅仅要保护高投入的国家文化机构，而且要通过法国人所谓的“疏散策略”(decentralization)，来使艺术更加接近大众。在英国，艺术委员会运用其有限的可支配资金，犹疑不决地做出了榜样：但是，撒切尔政府却步美国的后尘，鼓励私营企业出资资助艺术。凡是赞助艺术活动的企业可得到税收优惠(但力度不如美国)，有时幸运的话，接受资助者还可以得到政府的匹配资金(全国性的抽奖活动，是筹集资金资助艺术的恰当途径，这并不足为奇)。

艺术主管部门的官员将大部分时间都浪费在了撰写措辞圆滑、通常徒劳无益的私人资助申请书上了，因此，用投资与回报、市场与无形出口等术语来讨论艺术是明智的。但是，他们能够提供的担保，仅仅是他们无法量化的声誉。当然，对捐助者来说，声誉可以通过与知名国家剧团的联系来更稳妥、更安全地获得，而靠资助实验戏剧或者小规模戏剧演出是无法得到的。而且，任何资助项目都有一定的期限，一般不会持续很长久，或者仅仅是为了特定目的来资助。因此，预先计划几乎是不可能的。

为了得到私人或者公共资助，甚至传统剧团也要展示其“良好的财务管理”(good housekeeping)[2]——备受青睐

[1]指东欧以及波罗的海的一些国家。——译注

[2]凡申请资助的组织，都必须提交财务报告，证明其资金运用情况良好，才能得到资助。——译注

音乐剧的十年



《穷人》中街垒一场，该剧1985年首次在皇家莎士比亚剧团新建的巴比金剧院公演，导演是特雷弗·纳恩和约翰·凯尔德。这出戏是纳恩任皇家莎士比亚剧团艺术导演的最后一次成功。戏剧是与商业经纪人联合上演的，演出后不久便转让给西区的宫廷剧院，十多年来经久不衰。

无疑，对多数商业剧院来说，这是音乐剧的十年。具有讽刺意味的是，以前流行的美国风格尽管通过斯蒂芬·桑德海姆(Stephen Sondheim)复活(或者间或体现出来)了，但是现在在伦敦却因为英国本土音乐剧而黯然失色。英国本土音乐剧在具有创业精神和酷爱音乐的安德鲁·劳埃德·韦伯(Andrew Lloyd Webber)的影响下得到复兴。70年代，在他事业的早期，继《约瑟与色彩鲜艳的梦幻衣裳》(Joseph and the Amazing Technicolour Dreamcoat)(1968)之后，又上演了《耶稣基督超级明星》(Jesus Christ Superstar)和《艾维塔》(Evita)。后来，劳埃德·韦伯常常聘用特雷弗·纳恩为导演，又以一系列重磅炸弹一样引起轰动的戏剧，从《猫》(Cats)(1981)经由《星光快车》(Starlight Express)(1984)到《歌剧幽灵》(The Phantom of the Opera)(1986)和《爱情面面观》(Aspects of Love)(1989)，创造了商业演出的神话。

因为经过巧妙的宣传包装，舞台设计采用了时髦的高科技，加上其辛辣、味道独特(尽管有点被简化的味道)的歌词和音乐，上述戏剧给人以被净化了的"经历"的感觉，因而易于为人所接受。对音像出版业而言，尽管不会被看成是"样品唱片"(concept album)，但常常可以方便地复制。不久后，甚至国家各剧团竞相仿效，斥巨资上演音乐剧，无论是在国家剧院重新上演理查德·艾尔(Richard Eyre)《男孩儿与女孩儿》(Guys and Dolls)，还是剧团独创的大场面大制作的戏剧，目的都为了赢利性转让。其中有些音乐剧冒险并不成功，如1983年国家剧院上演的《让·西伯格》(Jean Seberg)和1989年特里·汉兹排演的《嘉丽》(Carrie)，后者简直是一种灾难。但是，纳恩在皇家莎士比亚剧团导演的《穷人》(Les Misérables)(1985)(见左插图)，尽管并不是非常成功，但马上引起轰动，并迅速有计划地由巴比金剧院转让给剑桥广场上的宫廷剧院——早在1982年，劳埃德·韦伯就已直接将它买了下来，而且在《穷人》上演前，似乎一直都几乎是他本人作品永久的橱窗。

的一个术语。1983年，普里斯特利对皇家莎士比亚剧团经营状况的调查结果公布后尤其如此。原预料政府派来的调查员会百般刁难，结果却发现几乎无可挑剔，剧院转入正常，国家给剧团的资助大幅度增加；但是，好景不长，未出几年，剧团不得不靠十年来最大的赞助来补贴才能维持运行。从此以后，皇家莎士比亚剧团的团徽同皇家保险公司的司徽并列，一直到了90年代。

艺术委员会与公共机构

这个时期的艺术委员会似乎总是有做不完的报告，其中最早的是《公共娱乐场所的荣耀》(*The Glory of the Garden*)(1984年一整年的产物，与谎言为同义语)，以牺牲实验为代价，加速了"优秀戏剧"的打造。后来的《科克报告》则对整个戏剧行业的现状进行了更全面、更深入的研究，但是大都没能贯彻执行。现在，艺术委员会本身受到前后夹击，一方面是面临经费削减的受助对象，一方面是政客们的质疑。他们不仅怀疑艺术委员会是否有存在的必要，而且委员会以前行之有效保护其不受政治左右的"不干预原则"，现在也受到了威胁。因为现在的政府认为，它一向对艺术圈子非常了解，因此1985年，谴责艺术委员会由于彼得·霍尔之流对其政策的反对而做出了一项吝啬的艺术拨款。

虽然拨款审批权向地方机构进一步下放已完成，而且有充分理由认为，早该如此，但是人们仍然不可避免地要怀疑，这为集权的管理机构分而治之创造了更为便利的条件。然而，由于戏剧行业内部的抗议大都局限于抱怨经费不足，因此明显都是为了各自的利益，所以没有从根本上解决资金短缺背后的深层问题(这个问题本该解决，否则问题就不可能真正解决)。菲利浦·赫德利(Philip Hedley)，一个将戏剧工作坊逐渐改建为伦敦东区斯特拉特福一个繁荣的街区戏院的人，是敢于正面攻击政府政策而不受其伤害的为数不多的导演之一，而其他一些政治上有争议的剧团，如合股剧团、福科诺沃剧团和英格兰7比84剧团，则一个个牺牲在艺术委员会的斧子之下(苏格兰的7比84剧团得以生存下来，条件是悄悄地将剧团创始人约翰·麦格拉思处理掉)。

现在，一直由马克斯·斯塔福德－克拉克任导演的王宫剧院，也常常受到威胁，一度曾有人提议，将拨款之责交给金星顿和切尔西镇，而这个镇对斯隆广场上这个不服管束的王宫剧院的态度，有的漠不关心，有的抱有敌意。剧团之所以能苦苦挣扎生存到今天，应该归功于精心策划向西区剧院转让的一系列戏剧，而非国家资助，因为它所得到的份额由第三位，降至第十六位。

结果，王宫剧院上演的戏剧的数量持续减少，因此斯塔福德－克拉克认为，剧院已无法维持一个正规剧团的演出需要，而且应该公开承认，这从来都不是剧院的首要任务。而在其他剧院，借用一个烹饪方面的比喻来说，皇家莎士比亚剧团建团的理念(根据其剧目)一向是包桌，而国家剧院的演员(及其上演的戏剧)多年来则通常是零点[这样来做出概括，马上会令人联想起为人所不齿的例外，如勇敢的迈克尔·布莱恩特(Michael Bryant)



安东尼·谢尔(1949年生)，20世纪80年代从皇家莎士比亚剧团脱颖而出的重要表演天才之一。尽管早期在迈克·利和萨姆·谢泼德(Sam Shepard)导演的戏剧中就已获得成功，但是其独特的表演天才的完全成熟，则表现在他1982年皇家莎士比亚剧团在斯特拉特福剧院首演的《李尔王》中，由剧团未来的艺术导演阿德里安·诺布尔(Adrian Noble)指导，谢尔在剧中扮演瘦削笨拙、红鼻子的弄臣，迈克尔·甘博恩(Michael Gambon)扮演李尔。之后，即1984年，他成功地扮演了理查三世(见右图)：一个身体畸形、驼背的人物角色，走路拄着自动T形拐杖，既像一只装在瓶子里的蜘蛛，又像一只滑行的蜥蜴，但是对观众来说很性感，温文尔雅，深受欢迎。谢尔扮演的角色还有：大卫·埃德加的《五朔节》(*Maydays*)(1983)中由革命者变成反革命者的马丁·格拉斯(Martin Glass)、莫里哀(Molière)的《达尔杜弗》(*Tartuffe*)和巴尔加科夫(Bulgakov)的《莫里哀》(*Molière*)(1983)两部戏中性格各异的标题人物以及彼得·巴恩斯优秀的黑色喜剧《红鼻子》(*Red Noses*)(1985)中中世纪巡回演员的领队等。重返西区舞台后，他在哈维·费尔斯坦(Harvey Fierstein)的戏剧《感伤恋歌三部曲》(*Torch Song Trilogy*)(1985)中扮演了步履轻盈、脚穿高跟鞋的男扮女装的男子同性恋者，深刻表现了一些令人惊讶的多情善感的过渡性人物

之于国家剧院的优势，或者鲍勃·克劳利(Bob Crowley)，一位在设计和艺术鉴赏领域都令人咋舌的一般设计师]。

然而，80年代初曾有一段时间，彼得·霍尔在国家剧院同时聘用至少五个相互兼容的不同演出团体——这似乎是一种试验，与其说是为了得到演职人员的忠心，倒不如说是向观众献媚邀宠。理查德·艾尔是这个时期最成功的导演之一。1983年是其令人刮目相看的一年，在这一年他导演了《男孩儿与女孩儿》、《乞丐的歌剧》和《第二次世界大战中的施维克》(*Schweyk in the Second World War*)；1988年，艾尔继承霍尔接任艺术导演一职，大卫·奥肯为其行政上的左膀右臂。

此时，剧团已进入中年，由于持续的经济紧张，在选择上演剧目方面被迫“求稳”，而艾尔则一般情况下对剧团的控制也比较宽松，甚至由于某种原因比较友好。但是，这并没有让人停止抱怨，认为相对于其上演的戏剧(而且考虑到它没有一个连续的巡回演出政策)而言，国家剧院远比皇家莎士比亚剧团得到的捐助多。后者于1982年终于迁到其在伦敦的基地专门建立的巴比金中心(the Barbican Centre)。巴比金中心的设想始于剧团信心十足的扩张时期，最终建立于经济紧缩时期。人们对它的看法各异。有人认为是皇家莎士比亚剧团帝国建立的象征，也有人认为是无用的累赘，还有的则认为是两者兼而有之。它吹嘘，其方式几乎是不可捉摸的，它拥有一个令人惬意、气势磅礴的主演出场和一个没有灵魂、封闭的地下排练场，后者被恰如其分地称为斗兽场。

同1932年重建的纪念剧院一样，巴比金剧院开业演出的也是《亨利四世》两部曲，导演是特雷弗·纳恩。剧院最早成功上演的戏剧是纳恩与约翰·凯尔德共同执导的《彼得·潘》，其神秘成分被保留下来，而其离奇古怪的因素则被剔除，戏剧连续上演了三个圣诞节节期。同在1982年，阿德里安·诺布尔登上斯特拉特福剧院导演的宝座。毫无疑问，他是自霍尔和纳恩以来最有运气的一个，导演的第一出戏是《李尔王》，迈克尔·甘博恩和皇家莎士比亚剧团最突出的新生代演员安东尼·谢尔(Antony Sher)联袂，在剧中以一种一庄一谐的方式扮演国王和弄臣。1988年，特里·汉兹独立担纲剧团艺术导演，三年后离任，艺术导演一职由诺布尔担任。而谢尔则以其扮演的蜘蛛般但令人惊讶地富有活力的理查三世而声名日上，导演是比尔·亚历山大(Bill Alexander)。之后，亚历山大跟随罗恩·丹尼尔斯、霍华德·戴维斯和巴里·凯尔(Barry Kyle)离开排演室，来到主剧场，从事莎士比亚戏剧的表演。

1986年，皇家莎士比亚剧团兼并了另外一座“大厦”，更准确地说是，使一座旧剧院起死回生，即将第一个纪念剧院残留的部分改造成华而不实但构思精妙的天鹅剧院，目的是要将与莎士比亚同时代的剧作家及其后来作家的剧作搬上舞台。可敬的是，剧院在开业后的前几年里，上演了海伍德、图儿纳、雪利、布罗姆、琼森、马洛以及王政复辟时期比较有市场的一些作家的剧作。斯特拉特福天鹅剧院(the Stratford Swan)虽如此命名，但绝非“伊丽莎白时代”橱窗的复制品，而是出乎意料地“中立”，舒适而且富有吸引力，但是允许戏剧来支配空间，而不是用空间来限制戏剧［同时，萨姆·沃纳梅克(Sam Wanamaker)在泰晤士河南岸，尽量按照原来的结构，在靠近原址的地方重建老环球剧院的计划也缓慢地付诸实施］。

商业剧院与国际戏剧

辞去剧院行政职务之后，霍尔、纳恩和汉兹由于多年为政府资助的剧院工作，因而能够得到正常的商业分红。1988年，秣市剧院成为新组建的彼得·霍尔剧团(the Peter Hall Company)在伦敦的第一个基地，在此很久以前，该剧院就已成为时髦的古代戏的大本营，而现在却被改造成一个吸引电视观众的娱乐场所。对这部分观众而言，佩内洛普·基思(Penelope Keith)之类的情景喜剧的中坚才最有吸引力(他们从来不在乎戏剧本身)。霍尔剧团上演的剧目大多都是新旧经典剧作，后来被达斯廷·霍夫曼(Dustin Hoffman[1])赋予一些美国特色。

①美国著名电影演员，曾主演过《克拉默夫妇之争》等多部电影。——译注



肯尼斯·布兰纳(Kenneth Branagh)在《亨利五世》中扮演标题角色。同安东尼·谢尔一样，布兰纳也是皇家莎士比亚剧团的人才之一，1984年，在《亨利五世》中扮演易受伤害、非常内向寡言的哈尔王子。但是，后来争取到了演员的自由，自导自演了《罗密欧与朱丽叶》(1986)，还演出了自己的戏剧《公敌》(*Public Enemy*)(1987)，之后协助组建了文艺复兴剧团(the Renaissance Theatre Company)，1987年首场演出了《第十二夜》，次年在凤凰剧院组织了莎士比亚戏剧的演出，在整个演出季场场爆满。

1989年，霍夫曼抵制不住诱惑重返戏剧舞台，在凤凰剧院演出了《威尼斯商人》。

尽管为了反映正在恢复的社会等级制度剧院都是按照特殊要求建造的，但是由于西区剧院管理费用特别高，加上剧团演出只能达到收支平衡，因此上演的戏剧数量极其有限，仅限于预先包装好了而且已经卖出去的那些戏剧。同百老汇的情况一样，除非是具有轰动效应的戏剧，任何戏剧都不可能赢利；“平庸”之作如果演员阵容不是很大，而且布景不是很奢侈，亦可接受——而且最好由汤姆·斯托帕特、艾伦·爱克鲍恩或者迈克尔·弗雷恩(Michael Frayn)之类的演员出台表演。独角戏，例如巴里·汉弗里斯(Barry Humphries)以“家庭主妇超级明星”戴姆·埃德纳·埃弗里吉(Dame Edna Everage)为中心反映郊区上层魅力的戏剧片段，或者以与前者恰好相反的文化专员莱斯帕特森爵士(Sir Les Patterson)为中心反映平庸市侩思想的戏剧片段，亦可接受。在这十年中，由于英国经济过分依赖旅游业，剧院易于受到国际政治与经济气候变化的影响。例如，一次恐怖威胁使十数家剧院“漆黑一团”，而某一时期的经济繁荣则使优秀的“产品”等待上演。国家剧院和皇家莎士比亚剧团演出成功的戏剧也被廉价地转让出去。

1988年，即两次经济萧条之间，经商失败的低级黄色畅销小说作家，撒切尔政策的(尽管易于发生意外)忠实支持者，杰弗里·阿彻(Jeffrey Archer)从自己的财富中拿出很少的一小部分，购买下了泰晤士河河堤上的戏院剧院(the Playhouse Theatre)。但是，这个剧院和同年将许可剧院改造成适合中产阶级观众的国家剧院的短暂努力，都没有经受住后来的经济萧条的打击，以失败告终。相反，雷·库尼(Ray Cooney)的喜剧剧院(the Theatre of Comedy)则要成功得多，不可小觑，它以通常命运不济的位于沙夫茨伯里林阴大道上的一个剧院为基地，将数家剧院纳入自己的势力范围。库尼原是一位资深闹剧作家，后来成为演出经理人，他建立剧院的目的是为了发现和展示不同的喜剧风格。

另外两个剧团，尽管同样靠经典戏剧维持生存，但在其他许多方面都截然不同。迈克尔·波格丹诺夫和迈克尔·彭宁顿1986年创建的英格兰莎士比亚剧团(the English Shakespeare Company)，是一个以导演为核心的戏剧演出团体，它对莎士比亚的权威并不顶礼膜拜，在剧中加入了一些当代的暗示，因此莎士比亚历史剧中的《玫瑰战争》系列获得国际性成功，从柏林到东京，从风城芝加哥(the Windy City of Chicago)到伦敦的滑铁卢路，都刮起一阵风。而成立于1987年的文艺复兴剧团，部分地作为展现肯尼斯·布兰纳(其胆识颇合我的口味，令其他人的魅力黯然失色)早熟的戏剧才华的载体，则牢固地植根于正统(尽管总的来说是错位)的演员兼经理人传统，仍保持着对已故世的驻团剧作家的尊敬。

1988年，布兰纳在凤凰剧院的演出季表明，莎士比亚的戏剧在西区仍有巨大的票房利润。但是，具有讽刺意味的是，莎士比亚戏剧以前的大本营，老维克剧院，却在苦苦挣扎，试图以新的面貌展现在人们面前。国家剧团离开后，自1977年到1981年，剧院成为巡回演出的希望剧团在伦敦的大本营，后来被加拿大演出经理人埃德·米尔维施(Ed Mirvish)购买了下来；但是，尽管剧院后来进行了美化，而且曾经短暂地追求过乔纳森·米勒(Jonathan Miller)这位刚愎自用的导演天才，但是仍缺乏个性，迷失了方向。而此时此刻，距此几百码远的地方，大卫·撒克(David Thacker)使年轻维克，一个非常朴素但整洁的剧院，焕发了新生。过去，这家剧院靠学校举办晚会来维持生计，因此常常为人所不齿。

在泰晤士河下游的哈默斯密斯，彼得·詹姆斯(Peter James)也在重振抒情剧院往日的雄风——抒情剧院原是一座可引以自豪的巴洛克风格的建筑，1979年为一座不可思议的现代薄壳建筑所取代。在这里和附属的实验剧院里，詹姆斯等数位导演开始以较开明的面孔出现在伦敦的舞台上。同样在哈默斯密斯，那些比较实用的河边戏剧排练房(the Riverside Studios)接待了无数来自国外的访问者，其中包括忧郁的波兰人塔德乌什·坎特(Tadeusz Kantor)、放浪不羁的意大利人达里奥·佛(Dario Fo)。后者将旧风格的喜剧与新风格的鼓动宣传剧融为一体，在80年代初对英国戏剧产生过振聋发聩的影响(而且，具有讽刺意义的是，在西区也获得成功)。

彼得·霍尔晚年在国家剧院做出的最具有想像力的任命，是让以前供职于开放空间剧院和圆形剧场的塞尔马·霍尔特(Thelma Holt)专门负责外国重要剧团来泰晤士河南岸剧院的演出事宜，因此在短暂的时间里，各种外国戏剧的影响纷至沓来。同时，霍尔特则又做出勇敢的尝试，重新组织举办了以前的世界戏剧节。与此同时，在加的夫，俱乐部艺术中心(the Chapter Arts Centre)成为全年接纳外国戏剧界人士来英演出的场所，向他们提供机会来展示自己的戏剧艺术才华。继承彼得·多本尼的衣钵专门从事外国戏剧引进与介绍的人有很多，但是最执著者则是两位有事业心的年轻人：一个是罗斯·芬顿(Rose Fenton)；一个是露西·尼尔(Lucy Neal)。1981年，两人(似乎在游历了所有的地方后)不知道从哪里突然冒了出来，组织了第一届伦敦国际戏剧节(the first London International Festival of Theatre)。在十年来甚至更长时间内，伦敦国际戏剧节几乎完全靠他们二人每两年举办一次，这真是了不起的业绩。

从实验戏剧到室内剧

爱丁堡艺术节是英国艺术界的盛事，戏剧演出接连不断；节目期间，许多演出场所，无论是高雅的还是粗陋的，都被占据。在伦敦，LIFT演出不断，足可与爱丁堡艺术节媲美；任命弗兰克·邓洛普(Frank Dunlop)为艺术总监后，剧院在不放弃虽然不够定型但仍在发展的实验戏剧的同时，"正式"上演了一些真正代表世界戏剧水平的剧作。与此同时，伦敦的"实验戏剧"运动仍然在继续发展，出现了一些专门演出实验戏剧的场所，如伊斯灵顿的老红狮(the Old Red Lion)、诺丁山的大门(the Gate)和巴特西(在这里，喧闹的艺术中心也繁荣起来)的拉奇米尔剧院(the Latchmere)，为这真正对"实验戏剧"的兴奋降温的十年，增色不少。

因此，实验戏剧(由于得到大量监管严密的经济资助)逐渐摆脱了政治的桎梏，不再以"鼓动宣传"为目的，而是以浮夸的方式来表现矫揉造作的行为与感情。这种戏剧表现方式为亲密无间剧团赢得了长久的声誉，他们常选取一部一流或者二流的经典戏剧，按照自己外向的方式加以改造，并且以一种突如其来的方式呈现给观众。演员巡回剧团和共谋戏剧剧团(Theatre de Complicite)之类的演出团体表演的戏剧(有意识地避免使用重音)，虽然常常是其同类中的佼佼者，但是从根本上讲，属于"室内剧"的范畴，而并无有意义的"实验



演员巡回剧团(the Actors Touring Company)改编的阿尔弗雷德·雅里(Alfred Jarry)的原型荒诞戏剧乌布王系列(1985)之三《被缚的乌布王》(*Ubu in Chains*)。演员巡回剧团是80年代以重新上演经典剧目为宗旨的几个小巡回剧团之一。其他有名者包括：无礼时尚、视觉刺激、总是快速运动的亲密无间剧团(Cheek by Jowl)，具有粗野巴洛克风格和戏剧故事紧凑的共同经历剧团，影响范围广泛的富茨巴恩剧团(the Footsbarn company)以及生气勃勃、反应敏锐、不言自明的中世纪演员剧团(the Medieval Players)。

性”可言。这些戏剧在浮华文体外表的掩盖下，渗透着文化的保守性。因此，亲密无间剧团的德克兰·唐纳伦(Declan Donnellan)及其舞台设计师尼克·奥默罗德(Nick Ormerod)，为了事业调入国家剧院，这是自然的，也是心甘情愿的(而早些时候迈克·阿尔弗雷兹(Mike Alfreds)的调动却出现了不和谐音，而且带来担忧)。

由于实验戏剧易于上档次，一些规模小但颇有名望的剧院，如海伯里(Highbury)的爱尔美达剧院(the Almeida)或者多恩马威尔豪斯剧院(the Donmar Warehouse)(以前为皇家莎士比亚剧团的科文特加登排演场)与音乐厅或者酒馆里的临时演出场所(无论其装潢多么富有想像力)之间的距离越来越大。新建成的剧院包括富勒姆(Fulham)的费恩伯勒·阿姆斯剧院(the Finborough Arms)、海伯里拐角(Highbury Corner)的母鸡与小鸡剧院(the Hen and Chickens)和切尔西的月球人剧院(the Man in the Moon)。这表明，现在有将各种类型剧院方便地区分开来的必要，有些与纽约的“外百老汇戏剧[1]”剧院同“外外百老汇戏剧”[2]剧院之间的区别类似。



珍妮弗·桑德斯(Jennifer Saunders)、阿德里安·埃德蒙森(Adrian Edmondson)、唐·弗伦奇(Dawn French)和彼得·理查森(Peter Richardson)(加表演狗蒂米)表演的《多西特有五人疯了》(*Five Go Mad in Dorset*)——第一部上演的连环喜剧(Comic Strip)，1982年11月2日由第四频道开播之夜转播。这出貌似严肃实则诙谐的讽刺剧，是模仿伊妮德·布赖顿(Enid Blyton)儿童故事的产物，风格矫揉造作、虚情假意，这是与后来类似戏剧的惟一的相似之处，而在其他方面则模仿了各种各样的体裁，如刻意标新立异追求新浪潮的60年代电影、有意识地追求简约的电视纪录片、公路追逐影片、怒气逐渐发作出来的西部片和时尚的女权主义反乌托邦戏剧。上述系列喜剧融城市街道文化和后现代主义的混合作品于一体，质量并非整齐划一，有的嬉笑怒骂，具有高度的喜剧性，有的则巧妙地将自己在戏剧中表现出来。但是，这个喜剧系列的每一集都引人入胜，使人分心不得，看后筋骨舒展，酣畅淋漓。这是电视喜剧中所不常见的。只有布赖顿由于《有五个人痴迷于墨斯卡灵》(*Five Go Mad on Mescalin*)(1983)——另外一部以青春期延缓为主题的连续剧，两次成为攻击的靶子

民族戏剧现在得到日益增多的非洲裔、加勒比裔以及亚裔作家同行的支持，其中有：埃德加·怀特(Edgar White)、迈克尔·阿本塞茨(Michael Abbensetts)、卡里尔·菲利普斯(Caryl Phillips)、通德·伊科利(Tunde Ikoli)、穆斯塔法·马图拉(Mustapha Matura)、法鲁克·东迪(Farrukh Dhondy)、巴里·雷科德(Barrie Reckord)、哈尼夫·库利希(Hanif Kureishi)和杰奎琳·鲁迪特(Jacqueline Rudet)。上述作家中有数位也从事“主流戏剧”的创作——这与许多同性恋作家的情形相同，他们所关注的压倒一切的头等大事——无论是人类的还是艺术方面的——是正在形成的艾滋病的威胁。在自己的势力范围内，同性恋戏剧不仅受到由此引起的新的偏见的威胁，而且受到来自于法律与经济方面的威胁。根据1988年的地方政府法案(因措辞模糊而更有危害性)第二十八条，严厉禁止从事任何支持同性恋行为的活动。

另类喜剧的兴盛

一些同性恋戏剧团体和演员，从以演出男扮女装讽刺短剧见长的布鲁利普斯剧团(the Bloolips)到极端扭捏

[1] 区别于百老汇商业戏剧、强调艺术价值和实验性的戏剧，但自60年代起也逐渐商业化。——译注

[2] 区别于百老汇和外百老汇商业戏剧、强调非传统技巧和激进实验的戏剧形式。——译注

作态但缺乏激情的朱利安·克拉里(Julian Clary)，以一种外在而且常常是令人厌恶的幽默方式对他们的处境做出了反应。的确，在这十年间，约翰·麦格拉思对“综合节目单”(compilation bill)力量的信念，与其说是在他自己剧团排演的戏剧中，倒不如说是通过新出现的“另类喜剧”(alternative comedy)，得到了验证。一般认为，这种喜剧形式产生的标志是1979年索霍区迪恩街喜剧商店(the Comedy Store)开业。这是一个首次登台者拼死一搏展示其戏剧才华的场所，专门为所有敢于在可恶的告别钟声中面对那些如痴如醉的观众而建立的，首次在此登台亮相的是阿列克谢·塞尔(Alexei Sayle)。

早期从喜剧商店走出去的演员包括统称为连环喜剧组合的多数成员——除塞尔之外，还有里克·梅奥尔(Rik Mayall)、阿德里安·埃德蒙森、奈杰尔·普兰纳(Nigel Planer)、彼得·理查森、罗比·科尔特林(Robbie Coltrane)、本·埃尔顿(Ben Elton)、唐·弗伦奇和珍妮弗·桑德斯。他们或从事戏剧创作，或导演戏剧，或在一次性的电视系列滑稽小品中抛头露面，而且表现出多种多样的滑稽模仿风格，其共同之处则是一种悠闲、先发制人的后现代主义。具有深远意义的是，1982年11月，第一个“连环喜剧”在第四频道开播的第一个晚上播出。这是英国开播的第一个“另类”电视频道，是具有创新性的戏剧人才的庇护所——在市场和收视率使其发生变化之前。

然而，正是英国广播公司成就了梅奥尔、埃德蒙森和普兰纳，使他们成为年轻一代的偶像人物：也是在1982年，三人受公司聘任，演出了《年轻人》(*The Young Ones*)，一部以青春期少年所遇到的难以克服的严重危机为题材、无章法的室内情景喜剧(bed-sitcom)，一时名声鹊起。1985年，特蕾西·厄尔曼(Tracy Ullman)和鲁比·韦克斯(Ruby Wax)加盟弗伦奇和桑德斯的演出团队，在题目非常恰切的戏剧《女孩在上》(*Girls on Top*)中扮演住在同一公寓中的室友，成为与《年轻人》对等(但更成熟)的关于女性的戏剧。这些演员总的来说，在忠实于另类戏剧精神的前提下，锐意创新，冲破其以另类戏剧发家的限制，形成了自己的演出风格和舞台人物形象：埃尔顿成为最受人爱戴，同时也是最为人不齿的独角喜剧演员，他叽叽喳喳的意识流(stream-of-consciousness①)，使讽刺和淫秽变成了激进的幽默修辞。

当然，更有典型性的则是无以计数、默默无闻的滑稽说笑喜剧(stand-ups)和一人兼演数角的表演(double-acts)，并已开始在全国同样默默无闻的酒馆和俱乐部里出现。有些人坚持认为，喜剧表演是80年代青年人的文化理想，而摇滚音乐则是60年代其父辈的文化追求，是否属实姑且不论，但是作为激进的社会批评和性爱批评的载体，其复兴则着实令人吃惊。因为这种戏剧形式很早以前就因其固有的保守主义倾向性和性别与种族偏见(这虽然不能用柏格森和弗洛伊德的理论来验证，但是可以用它们来解释)而受到批评。

男性与女性

靠性别偏见存在的不可理喻的神话之一是，女性缺乏驾驭观众的技巧，即有人武断地说，缺乏幽默感，因此不适合滑稽说笑喜剧的表演。但是，这个神话现在却由于名副其实的女性喜剧人才的大批涌现而被粉碎——她们不仅具有“另类”的特点，而且，例如在维多利亚·伍德(Victoria Wood)等艺术家的作品中，非常接近卡巴莱(cabaret②)传统，而非饮宴俱乐部的传统。“后女权主义者”得意洋洋地声称，争取平等的战斗虽然还不能说已获得胜利，但是早就停火，这一断言显然不适用于上下两院或者伦敦市这些大男子主义盛行的地方。但是，在戏剧中，女性似乎确实已进入以前几乎完全由男性统治的领域。应该承认，这一进程由于“反歧视行动”(affirmative action③)几乎没有受到阻碍，而且还加快了速度。

例如，女性导演现在已开始显示其存在。因此，若要开列出一个进入导演行业新人的名单，必须将女性导

①此处指说话语无伦次，似乎是在潜意识的控制之下。——译注

②指有歌舞或者滑稽短剧助兴的餐馆或者夜总会。——译注

③旨在消除种族、性别和民族歧视的积极措施。——译注

演群体与新人导演行的男性导演相提并论。前者中包括苏珊·托德(Susan Todd)、休·邓德代尔(Sue Dunderdale)、迪·特里维斯(Di Trevis)、德博拉·沃纳(Deborah Warner)、詹尼·托珀(Jenny Topper)、卡蒂·米切尔(Katie Mitchell)、菲利达·劳埃德(Phyllida Lloyd)和加里·海因斯(Garry Hynes)，更不用说那些专门从事女权主义戏剧或者女同性恋戏剧而非主流戏剧导演的女性导演了；后者中则包括德克兰·唐纳伦、尼古拉斯·希特纳(Nicholas Hytner)、斯蒂芬·达尔德里(Stephen Daldry，1993年得到王宫剧院导演一职)和萨姆·蒙戴斯(Sam Mendes)。



朱丽叶·斯蒂文森(Juliet Stevenson)在阿德里安·诺布尔导演、皇家莎士比亚剧团上演的《皆大欢喜》(1985)中扮演自信、男性化的罗瑟琳，而菲奥纳·肖(Fiona Shaw)则在其中扮演性格刚烈的西莉亚。当时，无数女演员(其中已在本书中提到)，史蒂文森和肖则是其中的两位，冲破人们对其表演风格和戏路的不实的假设和期待，提高了女性在主流戏剧中的地位。这一过程不仅带来了新女性文学创作的繁荣，而且引起人们对旧剧目中以前为人忽视的剧作家的极大兴趣——包括从阿弗拉·贝恩到30年代美国表现主义戏剧家索菲·特雷德韦尔(Sophie Treadwell)。1986年，前者的戏剧《流浪者》在皇家莎士比亚剧团专门上演实验性经典戏剧的新场所天鹅剧院开业演出季上演；1993年，后者的戏剧《麦辛纳尔》(*Machinal*)在国家剧院公演，菲奥纳·肖参加了演出，获得成功。

从事戏剧表演的人越来越多，人满为患，失业率陡升(因此有人提出，要为进人这个行业设置门槛，只有经鉴定达标的表演学校的毕业生，才准予从事表演)，而多年来在这个行当里苦苦挣扎求生存的女性，远远多于男性。但是，虽然成功的男演员中总是有身体畸形的、性格古怪的，甚至丑陋不堪的，而且有相当比例的男演员风流倜傥、深受女观众的崇拜，但是凡是有一定抱负的女演员，在正常情况下，可能不美丽，但至少都必须漂亮或者有"风度"。这种以貌取人的做法，即使对那些非常有魅力的女演员来说，一旦进人中年也是一个巨大的挑战，但是这一趋势，现在回想起来，似乎突然发生了逆转。

因此，如果列一个80年代小有成绩的男演员的名单的话，肯定会五花八门，表演风格各异，自身身体条件也多种多样，随便可以举出许多名字来，如(除谢尔、布兰纳和甘博恩之外)：鲍勃·佩克(Bob Peck)、西蒙·卡洛(Simon Callow)、艾伦·里克曼(Alan Rickman)、杰勒德·墨菲(Gerard Murphy)、迈克尔·彭宁顿(Michael Penningtion)、布赖恩·考克斯(Brian Cox)、鲁珀特·埃弗里特(Rupert Everett)、伊恩·麦迪亚米德(Ian McDiarmid)、马克·莱伦斯(Mark Rylance)和西蒙·拉塞尔·比尔(Simon Russell Beale)。但是，现在值得欣慰的是，这十年间崭露头角或者已经走红的女演员也可以开列出一个类似的清单，而且也特点各异，除了美丽和魅力这些传统优点外，还有一些非传统的优点，甚至还为了取得某种特别的戏剧效果，大胆地加上了一些粗放的怪异。

此类女演员亦可随手拈来，列出一长串，如：朱丽叶·斯蒂文森、哈丽雅特·沃尔特(Harriet Walter)、朱莉娅·麦肯齐(Julia Mackenzie)、米兰达·理查森(Miranda Richardson)、弗朗西丝·德拉图尔(Frances de la Tour)、帕特里夏·劳特利奇(Patricia Routledge)、布伦达·布赖森(Brenda Blethyn)、伊梅尔达·斯汤顿(Imelda Staunton)、佐埃·沃纳梅克(Zoë Wanamaker)、蒂尔德·斯温顿(Tilda Swinton)、玛吉·斯蒂德(Maggie Steed)、莫林·李普曼(Maureen Lipmann)、伊莫金·斯塔布斯(Imogen Stubbs)、凯思琳·亨特(Kathryn Hunter)、弗朗西丝·巴伯(Frances Barber)、尼古拉·麦奥里夫(Nicola McAuliffe)、艾利森·斯特德曼(Alison Steadman)、约西特·西蒙(Josette Simon)、朱莉·沃尔特斯(Julie Walters)和菲奥纳·肖。同样重要的是，本章中所讨论的多种多样的戏剧风格，现在开始通过更公正的女性角色的分配来表现。这不仅体现在角色的数量上，也反映在角

色在戏剧活动的重要性上。

尽管这部分地是由于男剧作家积极做出反应的结果，但女性剧作家也越来越多。80年代是女剧作家辈出的时代，提起女剧作家路易丝·佩奇(Louise Page)、安德烈亚·邓巴(Andrea Dunbar)、萨拉·丹尼尔斯(Sarah Daniels)、莫林·达菲(Maureen Duffy)、廷伯莱克·沃腾贝克(Timberlake Wertenbaker)、温瑟姆·平诺克(Winsome Pinnock)、塔莎·费尔班克斯(Tasha Fairbanks)、安·德夫林(Ann Devlin)、夏洛特·基廷(Charlotte Keating)、海伦·埃德蒙森(Helen Edmundson)等人的名字赫然进入脑海，完全可以和男剧作家［如特里·约翰逊(Terry Johnson)、杜格·露西(Doug Lucie)、迈克尔·威尔科克斯(Michael Wilcox)、彼得·弗兰纳里(Peter Flannery)、尼古拉斯·莱特(Nicholas Wright)、艾伦·布利斯戴尔(Alan Bleasdale)、安东尼·明海拉(Anthony Minghella)、罗伯特·霍尔曼(Robert Holman)、吉姆·卡特莱特(Jim Cartwright)、威利·拉塞尔(Willy Russell)、斯蒂芬·波利亚科夫、罗恩·哈钦森(Ron Hutchinson)、尼克·迪尔(Nick Dear)和马丁·克利姆(Martin Crimp)等］分庭抗礼，至少表明旧时代男性把持戏剧的局面已被打破。

上述所列名单足以说明，女性在戏剧各个方面的势力都得到了加强。但是，如笔者在上文中的做法，将两者都开列出一个有代表性的名单来，同时还暗含(为什么不明示)地承认，戏剧这个行业的许多方面尚在孕育形成期，目前马上做出评判还有困难，更不用说进一步考虑各自的重要性了。在缺乏一致评判的条件下，如果硬要对与自己最近的生活经历如此接近的戏剧表演做出评价的话，我们则只能误入乐观的自相矛盾的修辞和富于启发性的形容词的泥潭中，将个人的好恶误以为是客观。

同样，如果要我来对80年代的重要戏剧做出选择的话，那么也只能反映我本人的偏见：我喜欢那些与我本人对国家现状有着相同观点，或者对我对现状的理解有启迪作用的戏剧。在这些戏剧中，有些是显而易见的选择，有些则不是——包括路易丝·佩奇的《福克兰群岛的炮火声》(*Falkland Sound*[①])(1983)、黑尔和布伦顿的《真理报》(1985)、丘吉尔的《正当钱财》(1987)、艾伦·爱克鲍恩的《家庭小生意》(*A Small Family Business*)(1987)、杜格·露西的《时尚》(*Fashion*)(1987)、彼得·弗兰纳里的《歌手》(*Singer*)(1989)和黑尔的《奔跑的恶魔》(*Racing Demon*)(1990)与《喃喃低语的法官》(*Murmuring Judges*)(1991)。

在较多地引经据典的戏剧中，尼克·迪尔的《成功的艺术》(*The Art of Success*)(1986)与菲尔丁和贺加斯时代的某些戏剧有着相似之处，而沃腾贝克的《我们国家的利益》(*Our Country's Good*)(1988)则借鉴了法夸尔的《招兵官》(两者同时在王宫剧院上演)对殖民主义和阶级区分进行了抨击。同样，布赖恩·弗里尔的《翻译》(1981)通过对19世纪对爱尔兰民族语言文化传统的强奸的描写，探讨了长期以来一直存在的爱尔兰“问题”的某些方面。《翻译》是菲尔德节剧团成立后演出的第一部戏剧。剧团由弗里尔和演员斯蒂芬·雷亚(Slephen Rea)于1980年共同创立，十年间一直活跃在爱尔兰剧坛上，以一种跨派别和跨文化的方式，来探讨其社区中存在的问题。

“遗产”、盛大场面剧和街道戏剧

然而，娱乐业同全国的情形一样，80年代是一个崇尚逃避的时代，人们宁愿躲进历史的壳子里也不愿意接受对当前问题的一些真知灼见。的确，由于制造业已经凋敝，甚至服务业也任其自生自灭，因此似乎只有“遗产”业一息尚存，成为经济体制中惟一可持续发展的部门。当时，将历史商品化已成为一种时尚，导致了在伦敦桥火车站底下阴森森的地下室里与肢解者杰克(Jack the Ripper[②])，或者在坎特伯雷大教堂的阴影里与乔叟的乡村朝拜者“面对面”的遭遇。甚至在图索夫人的蜡像展览馆里，伦敦的历史也千篇一律，配上了声音、味

①即马尔维纳斯群岛，原属阿根廷，后为英国所占领，80年代英阿两国为此发生过战争。——译注

② 19世纪末在伦敦东区杀害七名妓女的凶手，该事件现在被改编成戏剧，搬上了舞台。——译注

道和其他一些环境幻觉，栩栩如生地呈现在参观者的眼前。

对盛大场面戏剧的爱好，扩展到未来，融合了过去，因此在皮卡迪利广场上的老特罗基德洛(the old Trocadero)可以亲身经历20分钟“入侵异族”的全部荣耀。但是，在宽银幕电影时代，仿真立体模型展出显得原始粗糙，甚至所使用的各种电脑效果在不久未来的全息硅片表演面前，也显得太落后。到那时，微型电路还能够使人体的每个部分，甚至最隐私的部分，都在“虚拟现实”中暴露出来，供人私下观摩。



布赖恩·弗里尔(Brian Friel)的戏剧《翻译》(*Translations*)，1981年由汉姆普斯台德戏剧俱乐部转让给国家剧院。如图中所描绘的，熟谙民间传说和异教神祇、无家可归的流浪汉［由塞巴斯蒂安·肖(Sebastian Shaw)扮演］，与外表漂亮但缺乏教育的玛丽［由贝纳代特·肖特(Bernadette Shortt)扮演］都是19世纪30年代爱尔兰“露天学校”(hedge-schools)不合格的学生。当时的英国政府只关心将爱尔兰文化翻译成英语，所以农民们以此方式展开自我教育运动。这出戏由弗里尔和演员斯蒂芬·雷亚(Stephen Rea)于1980年创建的菲尔德节剧团(the Field Day company)在爱尔兰上演过。菲尔德节在这十年间，以伦敦德里(Derry)为中心，为爱尔兰的戏剧事业立下了汗马功劳，创造了一种无派别隔阂但有一定政治倾向性的戏剧。剧团后来演出的戏剧包括弗里尔的《警报索》(*The Communication Cord*)、弗兰克·马奎尼斯(Frank McGuinness)的《迦太基人》(*The Carthaginians*)、托玛斯·基尔罗伊(Thomas Kilroy)的《背叛》(*Double Cross*)和斯图尔特·帕克(Stewart Parker)的《圣灵降临节》(*Pentecost*)。

当然，尚不可预见的电子魔法，能够取代人类仍然需求的参与感和集体庆典的感受，这只有从在实实在在的观众面前表演的传统娱乐节目中才能获得。无论是“高雅”还是“通俗”艺术，即无论是在海德公园里演出的帕瓦罗蒂(Pavarotti①)还是在温伯利体育馆(Wembley Stadium)演出的草草搭起来的戏班，此处仅是举80年代两个有鲜明特征的群众性活动为例，因为大场面的表演仍在断断续续地流行着。当然，这部分地是对电视的一种反动，阻止人们在家中坐在沙发上一边吃着炸土豆片，一边观看此类表演。

酒馆和俱乐部里“卡拉OK”的流行，是另外一种更通俗、更片面，而且更有利可图的反动，说明人们对传统的表演仍情有独钟。卡拉OK是起源于日本的一种流行时尚，它巧妙地借助于伴奏(唱)带，使业余歌手产生一种达到某种理想“水准”或者走红歌星的水平的错觉。因此，“卡拉OK”的发明者于有意与无意间，同时有效地将现代参与式表演产生的三种本能结合到了一起：源于民俗的庆祝共同文化价值的需求、专业艺人将这种需求转化为利润的同样古老的愿望以及那些操控大众传播手段者凭借技术优势对这种需求的任意摆布。

更加卑微的是，随着旧水果和蔬菜市场迁出科文特加登，代之以似乎有那么一点艺术气息的购物场所，街头艺人开始大批涌入伦敦市中心——火车站、地铁站、人来人往的城镇中心、后现代购物广场等地方，到处都有他们的身影。他们既不享受资助，更无生活保障，看天吃饭，靠行人心血来潮的施舍生存，巡回演出的艺人一向如此。有些人心甘情愿地踏上了“新时代”的足迹，像古代的游走艺人一样，这个周出现在格拉斯顿伯里(Glastonbury)，下个周则在温切斯特的帽子市场上现身。但是，还有一些人则命运不佳，沦落为“无主人”的下层社会成员，露宿街头，以乞讨为生。这是回归戏剧之本源呢？还是国家背信弃义，敷衍塞责，靠恢复其卑贱的文化“遗产”，来使其人民免受贫穷？

①意大利著名的男高音歌唱家，曾在世界许多地方演出。——译注

现在保留下来的一点对艺术的支持也并非尽如人意。例如，1990年，一家地方剧院决定终止其演出，票价翻番，以便保证彼得霍尔剧团(the Peter Hall Company)演出《野鸭》(*The Wild Duck*)获得稳定的收入。结果，引起观众不满，剧院负债累累，为了偿债不得不关闭了其戏剧教育戏班。现在对这家剧院指名道姓地加以谴责，未免有失公允，因为行内在其他方面对它的评价一向还是不错的：但是，剧院所发生的一切，在这价值扭曲、本末倒置的十年间，却很有代表性。

同样在1990年，同样由于资金匮乏，皇家莎士比亚剧团(尽管是暂时的)关闭了巴比金的舞台。30年来，伦敦第一次看不到这个来自于斯特拉特福的剧团富有活力的戏剧演出。而在奥尔德威奇，长期以来，其在伦敦的基地虽然一直是临时性的，但可能非常温馨。1990年9月，琼·柯林斯(Joan Collins)，英国的美国电视肥皂剧明星，回到这里，重新上演了诺埃尔·科沃德的《私人生活》，使剧院蓬荜增辉。在英国这样一个没有社会的国度里，玛格丽特·撒切尔如此宣称，私人生活可能就是一切。至次年1月演出结束时，首相本人已成为自己所信奉的丛林法则的牺牲品。

后 记

在王政复辟时期和18世纪的戏剧收场白中，演员可以同时扮演不同的角色，以不同的身份出来说话：既可以是刚刚结束的戏剧中的人物，也可以是所有“有角色演员”的代言人，邀得观众的掌声；同时还可以以个人的身份，或者某个剧团的成员与正厅后座、包厢和顶层楼座的观众（尽管是以诗的形式）聊天。

有时，甚至在表演的戏剧中，各种角色之间的界限也并非泾渭分明，有时甚至被逾越。在《爱的徒劳》一剧中，天真幼稚的年轻人被罚用12个月的时间在心爱的女人面前成熟起来，在他们甚至考虑做出爱的声明时，裴朗（Berowne）富于幽默地反思说：“这在一部戏剧中未免太长了[①]。”当然，其实并不算长：莎士比亚在不经意间便跳跃了16年，跨越了很大的物理空间，目的是为了给《冬天的故事》中的恋人充分的时间和机会成熟起来，甚至将时间拟人化，借合唱班之口来向我们提供建议。

总的来说，其效果并不像莎士比亚的另一部戏剧《暴风雨》那样分散人的注意力，在这出戏中，诗人将过去发生的事件通过插叙的方式表现出来，似乎在向人们展示，只要他愿意就可以在新古典主义的框架内从事戏剧创作。当时，王政复辟时期的戏剧评论家，对他无视时代传统的一贯做法深感痛苦，因为在一个时代构成“真实性”的东西，在另外一个时代则显得牵强、造作。富有想像力的时空跨越，现在对我们这个时代的人而言，比戏剧必须存在于观众观看戏剧的时空中的假设更容易为人所接受。

亚里士多德既不坚持时间的统一，也不坚持地点的统一，而且尽管这位古典主义大师规定诗剧必须坚持情节统一，但他还指出，另一类诗史剧的优势之一是，它具有多线路情节发展的自由。在亚里士多德时代（以及以后的两百年间），史诗是供表演的一种文学样式，情形与其模仿艺术分类中的第三种文学样式“抒情诗”一样：对我们而言，无论是与人关系非常密切的诗歌，还是与戏剧更相关的歌词，在今天，表演都极有可能需要里拉琴（lyre[②]）的远亲电吉他的伴奏。亚里士多德在《诗学》中甚至预示了节奏、格律和表演的重新统合，我们称之为快板诗（rap poetry）。

我为什么在关于英国戏剧一书的结尾处，又回到了古希腊呢？这是因为亚里士多德并非是人们经常描绘的总是给人做规定的老学究，也不是贝托尔特 · 布莱希特所建构出来的必要敌人。事实上，他对各种各样的表演一向持一种开放的态度，而且在其对戏剧的阐述中意识非常现代、前卫。他甚至认为，戏剧情节远比人物重要（这显然与浪漫主义观点以及后来的个体心理学所主张的观点，背道而驰），这一论断与其说具有古典意味，不如说具有存在意义：他提出，事实上，舞台与现实生活一样，“存在重于本质”——人物并非是靠“本质”的自我来塑造的，而是靠一系列情节，尤其是面临“存在”选择时的情节来塑造的。

莎士比亚的戏剧，正如《冬天的故事》中关于“先天与后天”古老的争论提示我们的，总的来说并非如此。其人物似乎是按照评论家，如A.C.布拉德利（A. C. Bradley）和导演，如斯坦尼拉夫斯基，所设想的生活方式，预先就存在了，因此心理分析家，如欧内斯特 · 琼斯（Ernest Jones），对哈姆莱特的恋母情结进行了解构。无论是马洛笔下的巴拉巴斯，还是琼森笔下的沃尔波内，抑或是韦伯斯特笔下的弗拉尼米奥，这些人物的现实情况并没有得到预示：他们是根据其所作所为建构出来的，因此是自动地呈现给观众的。

这并不是说一种人物或者戏剧优于另外一种。但是，假如如同文化唯物主义者所言，存在某种“莎士比亚

①从现代叙事学角度来看，这是谁的声音？剧中人物的，还是局外人的？这是角色混同的结果。——译注

②古代流行的一种乐器，其形状和演奏方式在世界各地各不相同，有的拨奏，有的弓奏。——译注

神话”的话，那么它不仅与社会、文化或者政治名人给予“国家诗人”的拨款（20英镑面值旧纸币上安放在底座上的莎士比亚的雕像象征性地表明了这一点）有关，而且与渗透着莎士比亚影响的戏剧往往会同化或者超越其他风格选择的危险有关。琼森是主要受害者之一，因为他的戏剧和人物与其说是“发展”起来的，不如说是揭示出来的，其戏剧场景与其说是有机过程中的舞台，不如说是一系列的“角色交替”，就好像是歌舞杂耍演出。因此，其演员需要有语言和身体技巧的全面功夫，我们今天（有点居高临下地）称之为“滑稽说笑”喜剧，而非“正规”喜剧。这是我们今天不可能接受的。

近年来，英国的剧院已不适合于表演正规喜剧。1843年出台的《戏剧法案》虽然经常因为结束了特许剧院对戏剧的垄断而受到欢迎，但同时也将戏剧以阶级为界限区分开来。这加速了“去剧院看戏”变成一种社会可接受的消磨夜晚时光方式这一天的到来——以往的戏剧史往往对“体面行为”的产生表示欣赏，而笔者则对此深表惋惜。不久，西区剧院开始受到半自然主义的紧身衣的限制，甚至失去了风格的独特性，正是借助于它，最后一代演员兼经理人弥补了其演出剧目的平凡。

同时，音乐厅则大量需求（确实）多才多艺的演出人才，在这里演出的艺人不仅要有喜剧才能，而且还必须具备肢体表演、声音和模仿才能。它们还为“综艺演出”提供新的场所和意想不到的新手法。现在，人们认为，这种“综艺演出”既缺乏艺术性，又不经济，而“正统”戏剧则限于整齐划一的三幕或者五幕戏。当代数名戏剧艺术家为了重新发现一种既适合上层社会又具有艺术渊源的程式，同时使之符合新的戏剧要求的戏剧，做出了不懈的努力，但是事实上，为了不被广播取代、不被商业化，他们一直在苦苦攀登。

鉴于以莎士比亚、斯坦尼拉夫斯基和阶级结构为基础的一些假设所强加给最商业化“戏剧”的局限性，作者本人对戏剧的一些记忆一向是那些没有背负风格传统的年轻或者业余演员表演的戏剧，也就并非偶然了——他们的“缺乏经验”转化为新颖性和开放性，而丰富的经验则被约翰·阿登曾痛心疾首地以讽刺的口吻描写为“循规蹈矩”的“直线”需求。

因此，用阿登的话来说，琼森曲线的丰富性，即使人受益匪浅的独特性，早在60年代初就向作者本人展现了出来，但并非是通过蒂龙·格思里在老维克剧院导演的《炼金术士》（其对原作的改造，笔者后来认识到，是为了消除本应该面对的差异而做出的大胆尝试），而是通过学生在爱丁堡拥挤不堪的音乐厅里排演的《魔鬼是头驴》（*The Devil Is an Ass*）。笔者当时太年轻，没有看到柏林人集体剧团来伦敦的访问演出，所以在伦敦北部由小教堂改造而成的、设施简陋的剧院观看戏剧表演，第一次发现了当时默默无闻的布莱希特所使用的新颖而富有挑战性的语言。在这里，团结剧院上演了我当时从未听说过而且之后再也没有看到过的《西蒙·马沙尔的幻觉》（*The Visions of Simone Machard*）。

《人质》和《噢！多么美好的战争！》大胆地删除悲剧和喜剧中的音乐，强化了演员与观众的沟通，表明甚至西区的观众也可以放弃通常的一些期望：但是，这些戏剧以及戏剧工作坊上演的其他一些戏剧，最好到伦敦东区斯特拉特福剧院去体验。在那里，酒吧给人的感觉是一个经营良好的酒馆，而不像沙夫茨伯里林阴大道上一样，这只是非常不情愿做出的让步：饥渴的观众在幕间休息的大部分时间里，被迫在鞋盒子似的亭子里排队，购买一杯价格不菲的热杜松子酒和补充体力的东西，而贪婪的剧院管理人员则在大把大把地捞取现金。此亦非偶然。

有一点需要马上做出说明，这并非仅仅是因为缺乏舒适的酒吧（毫无疑问，这是《戏剧法案》的产物），就使我仅仅在西区剧院观看一晚上的戏剧便产生这种少有的感觉。但是，王宫剧院、皇家莎士比亚剧团（尤其是驻扎在奥尔德威奇剧院期间）和国家剧院都在不同时期曾经是观众的第二个家（second homes[①]）——似乎可以保证是一个受欢迎、持续供应餐饮的地方。的确，没有任何看戏的经历比我最初望而生畏（吃全天戏剧大餐）的经历更令人兴奋：但是，皇家莎士比亚剧团连续九小时的《尼古拉斯·尼克尔比》无可辩驳地证明了戏剧所

①剧院连续演出，而观众则一直在观看，似乎是其第二个家。——译注

可以达到的效果，即在舞台上提升生活的质量，而且在观众中创造一种鲜有的情感统一。

虽然《尼古拉斯 · 尼克尔比》的布景已非常奢华，冲破了舞台本身的局限，但是演员在需要时还能够用自己的身体制造道具。例如，演员敏捷地将双臂交叉，双腿缓慢地迈动，模仿出驿站马车行进的样子。确实，最简洁的布景往往最有寓意，对莎士比亚而言，尤其如此（这并不足为奇）。作者认为，乔治 · 迪瓦恩在王宫剧院周六只上演了一次的《第十二夜》最完美，舞台上除了几条凳子之外，空荡荡别无它物，演员的服装也极其简单，上身T恤衫，下身牛仔裤。而周日演出的《仲夏夜之梦》，虽得到观众的热烈欢迎，却受到评论家的冷遇。

偶尔，戏剧意外地与外部世界发生冲突，则给戏剧增添一点小小的波澜。古巴导弹危机正处于高潮的一个下午，我观看了“沙池”(sandbox[①]) 演出的《特洛伊洛斯和克瑞西达》，用几乎令人不可忍受的讽刺口吻传达出战争的徒劳无益这一信息。后来，一次“实验”演出以一种匠心独运的风格形式和坚定不移而且清醒的执著，将世界处于灭亡边缘的那个时刻的荒诞不经，淋漓尽致地反映了出来。布雷德福戏剧社(the Bradford Theatre Group)，以艾伯特 · 亨特为导演，用喜剧化的手段，借助于约翰 · 福特（John Ford）西部电影的形式，将这次危机搬上了舞台。

无疑，中年人的怀旧情感，为我对那些演出的回忆增添了一点玫瑰色彩。当然，如果用绝对数量来衡量的话，戏剧似乎正处于一个繁荣时期：1981年创刊的《戏剧纪实》(*Theatre Record*) 杂志当年刊登的伦敦上演的戏剧有311种，到1993年增加到几乎令人难以置信的721种。然而，可惜的是，“数量”并不能代替期待的“质量”，这些所谓“优秀”的戏剧，乃是“循规蹈矩”的平庸之作。假如戏剧作为一种有生命力的力量要在我们的社会中生存，而且不仅仅要面对狂热的戏剧爱好者的话，那么，它经常需要，用阿登的话来说，离经叛道(着重号为原作者所加。——译注)。

诚然，商业戏剧若要平稳地度过最初的打击单凭自然主义是不够的，过去亦一向如此。我们甚至不能坚持说，戏剧因为给人以如临其境的直观感受而优于被改编净化了的电影或者电视剧，因为在不久的将来，甚至有可能将一些意外事件数字化，变成虚拟现实，这比表演更舒适、更有说服力。相反，我们必须承认，恢复戏剧表演和表演类艺术的丰富与复杂性：我们同意亚里士多德的观点，讲述故事和唱歌同喜剧或者悲剧的表演一样都是“模仿艺术”挂毯的一部分；对收场白朗诵者（或者音乐厅演奏者）而言，我们对演出做出的反应在共时知觉的多个层面上发挥作用，而且应该提升所有层面的水平。

在本书即将付梓之际，英国首相刚刚颁布了一道政令，宣布乞丐不得在城市里沿街乞讨。上一届政府就曾试图以立法的方式来对付那些“没有主人的人”(无论是现在还是过去，他们中多数人都是退伍的老兵)，从而为伊丽莎白时代戏剧的发展创造了条件。达官贵人的赞助常常只是为那些惟命是从的人和死人提供服装，从而使戏剧既相当可敬，又相当忠心——现今往往少得可怜的赞助，是以忠诚（唉，是顺从）为必要条件的，因为为了得到赞助就必须无休无止地写申请、写报告、接受审计以及其他一些诱人上钩的手段，从而使我们清醒地认识到，在市场经济条件下我们就是无能为力、任人宰割的“顾客”。

大街上的乞丐可以被扫进政府设计的垃圾箱之类的容器里：戏剧要求流氓和流浪汉、没有主人的人和自由妇女，既用一种清新有力的声音，对精神的卑鄙说“不”，同样也需要对生活的乖戾、复杂和丰富大声说“是”。

①意思不明。——译0注

年　表

前75年	庞培城罗马剧院建立
前55年	恺撒第一次入侵英国
44年	罗马征服英国。坎特伯雷和卡特里克发现1世纪剧院的遗迹
约155年	圣阿尔班斯罗马剧院建立；科尔切斯特剧院重建
约200年	德尔图良的《论戏剧演出》刊行
312年	罗马帝国皈依基督教
395年	东、西罗马帝国分裂
398年	教会开除演员教籍
401年	希波的圣奥古斯丁的《忏悔》刊行
410年	罗马剧团开始撤出英国
438年	狄奥多西法典限制演员的活动和戏装
约450	盎格鲁－撒克逊人开始侵占英国
533年	罗马有记载的最后一次戏剧演出：剧院被关闭?
568年	罗马帝国灭亡
597年	圣奥古斯丁使肯特郡皈依基督教
约605年	伊弗林剧院建成
664年	惠特比会议召开，罗马化的基督教在英国建立
约670年	凯德蒙创作“颂歌”
686年	英国正式皈依基督教完成
约730年	《贝奥武甫》原作完成
791年	阿尔昆服务于查理曼宫廷
800年	查理曼神圣罗马皇帝即位
816年	阿辰委员会（Council of Aachen）禁止神职人员观看戏剧表演
856年	北欧海盗开始入侵
871年	阿尔弗烈德大王即位，在位至899年
约920年	最早的“Quem Quaeritis”修辞手段痕迹发现
约960年	赫罗茨维莎演出泰伦斯戏剧
约975年	《统一礼拜规范》颁行
1066年	诺曼人征服英格兰
1185年	牛津大学建立
1209年	方济各会修士品级确立
1215年	《大宪章》颁布
1217年	英格兰出现第一批多明我会修士
1224年	英格兰出现第一批方济各会修士

1290年	英格兰驱逐犹太教教徒
约1300年	《牧师与皮埃拉的间插剧》问世
1311年	圣体节庆宴确立为基督教节日
1337年	百年战争爆发
1348年	黑死病第一次在欧洲流行
1351年	《劳动法》颁布；约同一年，《人生的骄傲》问世
约1362年	《庄稼汉皮尔斯》问世
1376年	第一次提到约克系列剧
1378年	教会大分裂
1381年	农民起义爆发
1382年	约翰·威克里夫被驱逐出牛津
约1385年	乔叟的《特洛伊洛斯和克瑞西达》问世
1392年	第一次提到考文垂系列剧
1415年	英国在阿让库尔获胜；约同一年，《持续蒙恩之堡》问世
1422年	第一次提到切斯特系列剧
1450年	杰克·凯德起义；英国人被从诺曼底驱逐出去；约同一年，韦克菲尔德和某某城系列剧兴盛起来
1455年	玫瑰战争爆发
约1465年	《人类》问世
1471年	泰伦斯戏剧首次印行
1476年	卡克斯顿出版社创立
1484年	普劳图斯的《奥鲁拉里亚》在罗马上演
1485年	理查三世被击败，亨利七世建立都铎王朝
约1495年	《人性的召唤》和梅德沃尔的《本性》问世
1498年	阿里斯托芬的戏剧在威尼斯印行；约同一年，《圣餐剧》和《富尔根斯和卢克丽丝》问世
1509年	亨利八世即位
约1513年	《希克斯科纳》问世
1515年	斯克尔顿的《壮丽》问世
1517年	路德的论文在维顿伯格受到公开谴责；拉斯泰尔的《四种要素》问世
1520年	亨利八世与弗兰西斯一世在金衣之野比武；约翰·海伍德戏剧生涯开始
1529年	沃尔西倒台；亨利占领约克宫（后改名怀特豪尔宫）
1531年	亨利宣布自己为英格兰教会首领；雷德福出任保罗教堂唱诗班指导教师
1532年	马基雅弗利的戏剧《亲王》问世
1534年	尤德尔出任伊顿校长
1535年	对修道院的镇压开始；科弗达尔《圣经》（第一个英译本。——译注）刊印
1538年	约翰·贝尔戏剧生涯开始
1539年	《大圣经》（科弗达尔所译大版本。——译注）出版；约同一年，雷德福的《智慧与科学》问世
1540年	林赛的《三个等级的讽刺故事》问世
1545年	任命第一任节庆典礼官
1547年	爱德华六世即位；韦斯科特出任保罗教堂唱诗班指导教师；尤德尔的《装模作样的拉尔夫》问世

1553年	玛丽一世即位；《雷斯帕布利克》和《甘默·格登的魔针》问世
1558年	法国人占领加来；伊丽莎白一世即位
1562年	格兰教会的“三十九篇文章”刊行；《高布达克》问世
1566年	加斯科因的《猜想》问世
1568年	《智慧与科学联姻》问世
1569年	约克系列剧最后一次上演
1572年	惩治流浪法案颁布
1574年	女王授予莱斯特剧团特许状
1575年	莱斯特剧团在肯尼尔沃思演出
1576年	韦克菲尔德系列剧最后一次演出；惟一剧院和第一黑衣修士剧院开业演出
1579年	斯蒂芬·高森（Stephen Gosson）的《诽谤学校》（*School of Abuse*）问世
1587年	玛丽王后处决苏格兰人；玫瑰剧院建成；马洛的《帖木儿大帝》问世；基德的《西班牙悲剧》问世
1588年	西班牙无敌舰队被击败
约1591年	莎士比亚的《亨利六世》问世
1592年	瘟疫爆发，剧院关闭两年
1594年	各剧团重组：宫廷大臣剧团和海军大臣剧团组建
1596年	第二黑衣修士剧院建成
1598年	琼森戏剧生涯开始；《狗岛》引起争议
1599年	第一个环球剧院建成
1601年	埃塞克斯叛乱；“剧院之战”爆发
1603年	詹姆斯一世即位；瘟疫流行；演员需要得到皇家庇护
1604年	与西班牙和解；阿莱恩退出剧坛？
1605年	琼森开始与琼斯合作创作宫廷假面剧；红牛剧院建成？盖伊·福克斯情节形成
1606年	博蒙特和弗莱彻登上剧坛
1609年	瘟疫爆发；约同一年，国王剧团在黑衣修士剧院室内演出
约1611年	莎士比亚退出剧坛
1614年	希望剧院和第二个环球剧院建成
约1615年	克科皮特剧场建成
1616年	莎士比亚去世
1622年	新怀特豪尔宴会厅投入使用；梅辛杰踏入剧坛
1623年	莎士比亚戏剧“第一对开本”刊行；鸿运剧院重建
1625年	查理一世即位，立亨丽埃塔·玛丽亚为王后；瘟疫流行；弗莱彻去世；雪利踏入剧坛
1627年	米德尔顿去世
1629年	17岁的查理亲政；索尔兹伯里厅投入使用
1630年	瘟疫流行；宫廷克科皮特剧场投入使用
1632年	德克尔去世；布罗姆踏入剧坛
1633年	普林《演员的悲剧》问世
1634年	查普曼和马斯顿去世
1636年	因瘟疫爆发，剧院长期关闭
1638年	新怀特豪尔假面剧演出厅投入使用

1640 年	“长期国会”开始；最后一部宫廷假面剧《萨尔玛西达 · 斯柏丽娅》问世
1642 年	内战爆发；剧院关闭
1643 年	《演员的抗议》问世
1644 年	环球剧院内部整修
1647 年	公开戏剧演出开始；博蒙特和弗莱彻戏剧对开本出版
1649 年	查理一世受审，并被处决；英国宣布共和
1650 年	查尔斯亲王逃亡；许多剧院被拆除
1653 年	克伦威尔就任护国公
1654 年	非法戏剧演出被镇压
1655 年	1639 年以来第一次伦敦市长大人演出；红牛剧院开始戏剧演出
1656 年	戴夫南特在路特南厅演出戏剧；希望剧院被拆毁
1658 年	克伦威尔去世；戴夫南特加盟克科皮特剧场
1659 年	护国时期结束；克科皮特剧场和红牛剧院戏剧正常演出
1660 年	查理二世复辟；戴夫南特和基利格鲁获得特许；允许女演员登台演出
1661 年	公爵剧团在林肯律师学院运动场演出
1663 年	国王剧团在布里吉斯大街皇家剧院演出
1665 年	大瘟疫爆发，剧院关闭
1666 年	伦敦大火，德莱顿踏入剧坛
1668 年	贝特顿和哈里斯执掌公爵剧团管理，埃思里奇活跃于剧坛
1671 年	多西特剧院开业
1673 年	巴里夫人首次登台演出
1674 年	新特鲁里剧院开业
1678 年	天主教阴谋与排外主义危机
1682 年	联合剧团成立
1685 年	詹姆斯二世即位
1689 年	詹姆斯二世退位，威廉与玛丽继位
1690 年	科利 · 西伯首次登台
1695 年	贝特顿率部分演员另立门户，加盟林肯律师学院运动场剧院；康格里夫活跃于剧坛
1698 年	杰里米 · 柯里尔的《略论英国舞台上的不道德和亵渎》发表；威尔克斯加盟特鲁里剧团
1702 年	安妮女王即位
1705 年	秣市女王剧院开业
1707 年	英格兰与苏格兰统一；乔治 · 法夸尔去世
1708 年	特鲁里剧院数家剧团再度联合
1709 年	贝特顿剧团重返女王剧院
1710 年	西伯、多格特和威尔克斯三人联合管理特鲁里剧院；贝特顿去世
1714 年	乔治一世即位，托利党专政结束；里奇率剧团在林肯律师学院运动场演出；斯梯尔管理特鲁里（直到 1720 年），奎因加盟剧团
1715 年	詹姆斯党人叛乱
1720 年	南海骗局
1721 年	沃波尔执政

1722年	斯梯尔的《自觉的情人》问世
1727年	乔治二世即位
1728年	盖依的《乞丐的歌剧》在林肯律师学院上演，获得巨大成功；菲尔丁的第一部戏剧问世
1729年	古德曼牧场新剧院开业
1731年	吉法德管理古德曼牧场剧院；李洛的《伦敦商人》问世
1732年	里奇的科文特加登剧院开业；吉法德在古德曼牧场建数个剧院
1733年	西奥菲勒斯·西伯率领部分演员叛逃特鲁里剧院
1736年	菲尔丁的剧团在小剧院成立；其《帕斯奎因》上演
1737年	菲尔丁的《1736年历史纪事》问世；《戏剧许可法》颁行，戏剧审查加强，特许剧院对戏剧的垄断升级
1741年	麦克林在特鲁里剧院扮演夏洛克；加里克在古德曼牧场剧院首次登台，此前，即1740年，吉法德在这里重返舞台
1742年	沃波尔倒台；吉法德的剧团转移到林肯律师学院运动场剧院
1743年	加里克和麦克林退出
1745年	詹姆斯党人第二次叛乱；莱西出任特鲁里剧院经理
1747年	加里克与莱西开始共同管理特鲁里剧院；富特在古德曼牧场剧院实行“音乐会惯例”
1751年	詹姆斯·奎因退出剧坛
1752年	《地方戏剧许可法案》授权地方执政官对当地的戏剧演出进行审查
1757年	皮特出任英国首相；霍姆的《道格拉斯》问世
1760年	乔治三世即位
1761年	约翰·里奇去世
1763年	加里克将观众从舞台上清除；在由半价入场引发的暴乱中，特许剧院被毁
1765年	瓦特发明蒸汽机；富特授予小剧院特许；吕刻昂和重建的萨德勒韦尔斯剧院开业；比克斯塔夫的《磨房少女》问世
1769年	加里克在艾冯河畔斯特拉特福镇举办莎士比亚纪念活动
1771年	加里克聘用德·卢泰尔堡
1775年	萨拉·西登斯首次登台演出获得成功，返回外省；谢里丹的《情敌》问世
1776年	美国《独立宣言》发表；谢里丹接管特鲁里剧院
1779年	德·卢泰尔堡为《德比郡的奇观》做舞台设计
1782年	萨拉·西登斯荣归特鲁里剧院；科文特加登剧院扩建；皇家马戏场（后改为萨里剧院）开业
1783年	约翰·菲利普·肯布尔首次登台演出，扮演哈姆莱特
1788年	阿斯特利马戏场开业
1789年	法国大革命爆发；麦克林最后一次登台演出，扮演夏洛克
1792年	科文特加登剧院再次扩建；霍尔克罗夫特《灭亡之路》问世
1793年	抗法战争爆发
1794年	肯布尔主持的扩建后的特鲁里剧院开业
1797年	斯皮特黑德与诺雷哗变；“修道士”刘易斯的《城堡幽灵》问世
1799年	拿破仑任法国第一执政官；谢里丹的《皮萨罗》问世
1800年	莫顿的《抢耕》问世
1802年	肯布尔和西登斯返回科文特加登剧院；霍尔克罗夫特的《神秘故事》问世；《亚眠和约》签订，战

	争停止一年
1805年	特拉法尔加之战；马斯特·贝蒂现象；利斯顿首次登台演出
1806年	阿斯特利的奥林匹克剧院开业
1808年	科文特加登剧院被焚毁
1809年	特鲁里剧院被焚毁；肯布尔在新科文特加登剧院提高票价的企图，引发了“旧价格之争”
约1810年	威尔士亲王剧院开业
1811年	威尔士亲王摄政
1813年	波科克的《磨房主及其雇工》问世
1815年	滑铁卢之战；《维也纳协约》签署，欧洲战后版图重新划分
1816年	W.C.麦克里迪在科文特加登剧院登上舞台
1818年	肯布尔退出剧坛；特许剧院采用煤气灯照明；皇家克伯格剧院开业
1819年	彼得卢大屠杀；阿德尔菲剧院开业；维斯特里斯夫人踏入剧坛
1820年	乔治四世即位；约同一年，克尔地下音乐厅开业
1821年	蒙克里夫的《汤姆和杰里》问世
1824年	《结社条例》废除
1825年	普尔的《保罗·普赖》问世
1827年	查尔斯·基恩首次登台演出
1828年	威灵顿出任首相（1830年辞职）；杰罗尔德的《一个醉汉的十五年人生》问世；怀特查普尔的帕维林剧院开业
1829年	天主教解放
1830年	威廉四世即位；利物浦至曼彻斯特的铁路建成；维斯特里斯开始负责奥林匹克剧院管理；杰罗尔德的《诺尔人的反叛》问世；安德鲁·杜克罗加盟阿斯特利剧院
1831年	法拉第演示电磁流
1832年	《改革法案》颁行，废除“腐败选区”，扩大了公民选举权；城市路上的希腊沙龙开业
1833年	基恩逝世；邦恩控制两家特许剧院；《戏剧版权法案》颁布
1834年	皮尔出任首相；《济贫法修正案》颁布
1835年	查尔斯·马修斯在奥林匹克剧院初入剧坛；圣詹姆斯剧院开业
1837年	维多利亚女王即位
1838年	宪章运动开始
1841年	麦克里迪开始管理特鲁里剧院（至1843年）；霍克斯顿的不列颠沙龙开业
1843年	《戏剧法案》结束了特许剧院对戏剧的垄断
1844年	菲尔普斯开始负责萨德勒韦尔斯剧院的管理（至1862年）
1846年	《谷物法》被废除
1847年	维斯特里斯和马修斯入主吕刻昂剧院；科文特加登剧院重新开业，成为皇家歌剧院；莫卧尔沙龙开业；查尔斯·莫顿在兰贝斯坎特伯雷兵站演出
1848年	国外革命的一年；皇家的戏剧演出转移到温莎宫
1850年	查尔斯·基恩开始负责公主剧院的管理（至1859年）
1851年	水晶宫举办博览会
1854年	克里米亚战争爆发；维斯特里斯夫人退出剧坛
1861年	美国内战爆发（持续到1865年）；第一家牛津音乐厅开业

1863年	泰勒的《获得假释许可之人》问世
1865年	班克罗弗特负责威尔士亲王剧院管理事务
1867年	罗伯逊的《特权阶级》问世
1868年	快乐剧院开业
1870年	法俄战争爆发；综艺剧院和喜歌剧院开业
1871年	巴黎公社成立；欧文首次登台演出《钟声》
1875年	埃伦·特里在威尔士亲王剧院扮演鲍西娅；拜伦的《我们的男孩》问世
1878年	欧文接手吕刻昂剧院
1880年	易卜生的《社会支柱》在快乐剧院上演
1881年	多伊利·卡特主持萨沃伊剧院开业，电灯照明；萨克森－迈宁根剧团在伦敦出现
1885年	平内罗的《法官》问世；爱德华兹加盟快乐剧院霍林斯黑德剧团
1886年	本森开始负责艾冯河畔斯特拉特福一年一度的戏剧节管理事务
1887年	国际版权大会召开；特里负责秣市剧院的管理
1889年	易卜生的《玩偶之家》问世
1890年	亚历山大加盟圣詹姆斯剧院
1891年	独立戏剧协会成立；易卜生的《群鬼》公演；萧伯纳的《易卜生主义的精髓》发表
1892年	第一位工党议会成员当选；王尔德的《少奶奶的扇子》和萧伯纳的《鳏夫的房产》问世
1893年	戴利剧院开业；平内罗的《坦克瑞的续弦夫人》问世
1894年	波尔的维多利亚戏剧社成立
1895年	欧文被封为爵士；特里演出《软毡帽》
1896年	诺思克利夫的《每日邮报》发行；吕米埃兄弟的电影在伦敦放映
1897年	福布斯－罗伯逊扮演哈姆莱特；特里加盟女王陛下剧院；琼斯的《说谎者》问世
1899年	温德姆剧院开业
1900年	特里上演《仲夏夜之梦》
1901年	爱德华七世即位
1902年	欧文离开吕刻昂；巴里的《可敬的克莱顿》问世
1903年	妇女选举权运动
1904年	韦德雷纳－巴克负责宫廷剧院管理；皇家戏剧艺术学院成立
1905年	奥尔德威奇剧院开业；巴克的《沃西家族的遗产》问世
1906年	改良派自由政府当选
1907年	女王剧院开业；萧伯纳的《恺撒和克莉奥佩特拉》问世
1908年	霍尼曼夫人的曼彻斯特轮演剧目在快乐剧院上演
1910年	乔治五世即位；高尔斯华绥的《法网》问世
1911年	《议会法案》颁布；莱因哈特来伦敦
1912年	巴克在萨沃伊剧院上演莎士比亚戏剧
1913年	巴里·杰克逊成立伯明翰固定剧目巡回剧团
1914年	第一次世界大战爆发（至1918年结束）；萧伯纳的《皮格马利翁》问世
1916年	开始征收娱乐税
1919年	布里奇斯－亚当斯加盟斯特拉特福；毛姆的《家与离家》问世
1920年	普莱费尔的《乞丐的歌剧》在哈默斯密斯的抒情歌剧院公演；萧伯纳的《伤心之家》问世

1923年	牛津固定剧目巡回剧团和剑桥节日剧院建立；科沃德的《漩涡》问世
1924年	吉尔古德扮演罗密欧、埃文斯扮演米拉门特、桑代克扮演圣女贞德，获得成功；第一个少数派工党政府成立
1926年	英国广播公司合并；工人大罢工爆发；特拉夫斯的《贫民窟的角落》问世
1927年	艺术戏剧俱乐部开业
1929年	华尔街股市危机；科沃德的《私生活》和萧伯纳的《苹果车》问世
1930年	吉尔古德扮演哈姆莱特
1931年	经济危机爆发；"民族"政府以压倒多数选票当选，萨德勒韦尔斯剧院重建；科沃德的《骑兵队》问世
1932年	新莎士比亚纪念剧院开业；普里斯特利的《危险的角落》问世
1935年	吉尔古德和奥利维尔加盟新剧院；诺维洛的《迷人之夜》在特鲁里剧院公演；艾略特《大教堂凶杀案》问世
1936年	乔治六世即位；西班牙内战爆发
1937年	奥利维尔和理查森加盟老维克剧院
1938年	慕尼黑危机；吉尔古德指导埃文斯演出《认真的重要性》；多迪的《亲爱的章鱼》问世
1939年	第二次世界大战爆发；音乐与艺术促进委员会和国家娱乐服务联合会成立
1940年	沃尔菲特莎士比亚戏剧节
1941年	老维克剧院被炸毁，剧团开始巡回演出
1942年	克卢恩斯加盟艺术剧院
1944年	老维克剧团在新剧院演出；利特尔伍德的戏剧工作坊成立
1945年	工党在选举中以绝对优势获胜；广岛原子弹爆炸，奥利维尔的《俄狄浦斯》和普里斯特利的《巡官登门》问世
1946年	杰克逊在斯特拉特福剧院演出；老维克学校和年轻维克剧团成立；艺术委员会合并；第一次爱丁堡艺术节举办
1949年	奎尔在斯特拉特福剧院演出；艾略特的《鸡尾酒会》问世
1950年	老维克剧院重建；弗雷的《被注视的维纳斯》问世
1951年	不列颠节举办；工党选举失利
1952年	伊丽莎白二世即位
1953年	戏剧工作坊迁至伦敦东区的斯特拉特福
1954年	贝汉的《怪人》和《干腐》问世
1955年	商业电视开始播送节目；霍尔导演贝克特的《等待戈多》
1956年	苏伊士危机、匈牙利革命爆发；英国舞台剧团在王宫剧院成立；奥斯本的《愤怒的回顾》问世；柏林人集体剧团来访
1958年	考文垂贝尔格莱德剧院建成，上演了阿登、威斯科、贝汉、德莱尼、杰利科、莫蒂默、品特和谢弗的新戏剧
1959年	美人鱼剧院和诺丁汉剧院开业
1961年	皇家莎士比亚剧团在奥尔德威奇和斯特拉特福成立，导演霍尔；鸿运剧院上演《超越实验戏剧》
1962年	古巴导弹危机爆发；奥利维尔加盟奇切斯特节日剧院；布鲁克－斯克菲尔德导演《李尔王》
1963年	国家剧院在老维克开业；皇家莎士比亚剧团上演《玫瑰战争》；利特尔伍德的《噢！多么美好的战争！》问世；爱丁堡特拉弗斯剧院开业

1964 年	工党执政；奥利维尔导演《奥塞罗》；布鲁克组织“残忍戏剧”演出季；第一个世界戏剧节在奥尔德威奇剧院举办；奥顿的《款待斯隆先生》问世
1965 年	邦德的《拯救》、品特的《回家》问世
1966 年	人民剧团开始演出
1967 年	爱克鲍恩的《相对而言》和斯托帕特的《罗森克兰和吉尔登斯特恩》问世
1968 年	学生反越战抗议运动；艺术实验室、开放空间和楼上剧院开业；无数实验戏剧演出团体成立；戏剧审查制度终结；《头发》问世；格罗托夫斯基加盟爱丁堡；纳恩接替霍尔，出任皇家莎士比亚剧团导演
1969 年	爱尔兰再度危机
1970 年	布鲁克的《梦想》、希思科特·威廉斯的《交流电／直流电》问世；年轻维克剧院开业；保守政府执政（直到 1974 年）
1972 年	奥利维尔在《一直到夜晚的漫长一天》中扮演蒂龙；设菲尔德的半月剧院和熔炉剧院开业
1973 年	妇女节在近乎免费剧院举办
1974 年	煤矿工人罢工；工党政府执政；斯托帕特《模仿之作》问世；合股剧团成立；另类场所剧院开业
1975 年	盖依戏剧演出季在近乎免费剧院举办；爱克鲍恩的《诺曼征服》和格雷的《否则很忙》问世
1976 年	新国家剧院开业
1977 年	汉兹与霍华德在皇家莎士比亚剧团合作上演历史剧；维尔豪斯剧院开业
1978 年	汉兹与纳恩共同执导皇家莎士比亚剧团
1979 年	撒切尔出任英国首相；斯塔福德－克拉克加盟王宫剧院；舍曼的《怪癖》问世；喜剧剧场(Comedy Store)开业；哈默斯密斯的抒情歌剧院重建
1981 年	诺布尔导演、甘博恩和谢尔联合主演《李尔王》；第一个“LIFT”节举办；弗里尔的《翻译》与《猫》问世
1982 年	福克兰岛危机；皇家莎士比亚剧团的巴比金剧院开业；第四频道开播
1983 年	艾尔的《男孩儿与女孩儿》问世
1984 年	艺术委员会的《公共娱乐场所的荣耀》发表；谢尔演出《理查三世》；布兰纳扮演哈尔王子；《星光快车》问世
1985 年	黑尔和布伦顿的《真理报》问世；《穷人》、《感伤恋歌三部曲》问世
1986 年	皇家莎士比亚剧团的天鹅剧院开业；波格丹诺夫和彭宁顿组建英国莎士比亚剧团
1987 年	文艺复兴剧团成立；爱克鲍恩《家庭小生意》和丘吉尔《正当钱财》问世
1988 年	艾尔接替霍尔任国家剧院导演，诺布尔接替汉兹任皇家莎士比亚剧团导演；彼得·霍尔剧团成立
1990 年	撒切尔下台；黑尔的《奔跑的恶魔》问世

英汉术语表[①]

agitprop 鼓动宣传剧，源于苏联早期的一种戏剧风格，因将“鼓动”与“宣传”合而为一，故名；20世纪30年代的戏剧采用这种形式来传播社会主义信仰。

alternative theatre 实验戏剧，亦可译作：另类戏剧，与英语中的“fringe theatre”为同义术语，但是多指20世纪60年代末，更具有反叛意识的戏剧。

anti-masque 反假面剧，有专业戏剧演员表演、在假面剧中穿插的闹剧表演。

apron 台口，指舞台前突出在弓形舞台前部的部分。

archiminus（罗马哑剧中扮演主角的）男哑剧演员，或者滑稽剧（罗马哑剧中扮演主角的）女哑剧演员，或者滑稽剧演员。

box 包厢，指剧院观看厅里互相隔离的观看区域之一。

breeches part 扮演男角色的女演员，因男性穿马裤或者长裤，故名。

burlesque 滑稽讽刺剧，一种夸张、讽刺，或者有一定目标性的模仿戏剧形式。

burletta 音乐喜剧，一种插入音乐的喜剧形式；但是，自19世纪初叶起，这个术语指任何获得许可在次要剧院演出的戏剧，而根据官方规定，则应是插入五六首歌曲的独幕剧。

caesura 主要停顿，一行诗中可以感觉到的短暂停顿，或者自然的呼吸空间。

chamber theatre 室内剧，一般在狭小的空间中、布景极其简陋的戏剧表演。

comedy 喜剧，一种戏剧样式，虽非总是滑稽可笑，但总有个妥协的“大团圆”结局，其人物相对于悲剧而言，地位都较低。

commedia dell'arte 即兴喜剧，一种源于16世纪意大利的喜剧形式，是根据故事梗概即兴发挥而成，其中某些人物类型进入了英国早期的哑剧。

compilation bill 综合戏单，风格、内容各异的戏剧表演节目，多见于音乐厅中。

Cornish rounds 康沃尔圆形剧场，用泥土垒建、高于地平面的圆形露天场所，用于演出中世纪后期康沃尔神秘系列剧。

coster comedy 摊贩喜剧，通常以城市市民生活为题材的庸俗喜剧。

débat 程式化辩论，一种高度形式化的辩论，多见于都铎时代早期的间插剧中。

discovery 发现场景，伊丽莎白时代戏剧中在舞台上事前安排好的演员或场景，尤指悲剧中的“发现”和“突转”（即豁然开朗或者真相大白）的时刻。

droll 谈笑剧，短小精悍的喜剧小品或者戏剧片段，在克伦威尔时代很流行，是避免正统戏剧表演限制的一种手段。

dumb-show 哑剧角色，通过手势以无声方式表演的角色或者人物。

entr'acte 幕间插演的音乐（或舞蹈等），顾名思义，是两幕戏之间插入的一些歌舞表演，之后进入下一场的演出。

euphuistic 尤弗伊斯体，一种夸饰的语言风格，多用对偶、头韵、明喻等修辞手段。

fabliau 故事诗，以日常生活为题材的短诗歌，多具有粗俗幽默的特点。

farce 闹剧，以处于性或者社会两难处境的人的生活为题材的喜剧形式，多强调人的身体动作和反应。

fringe theatre 实验戏剧，“非正统”的戏剧，通常为小规模的戏剧演出，最初特指在爱丁堡艺术节期间的此类演出，后来泛称任何类似演出。

gallery 楼座，剧院里上部通常较便宜的座位，

①有些术语没有对应的汉语术语，所以此处所提供的仅仅是近似的翻译。——译注

亦可指这些座位上的观众。

gods　顶层楼座，剧院里接近天花板的最高的楼座，亦指这些座位上的观众。

Harlequin　哈乐根，英国哑剧中源于意大利即兴喜剧的人物类型，为科伦芭茵的情人，小丑的情敌，在剧中头戴面具，身着杂色衣服。

heavens　天空，剧院顶棚的下方，油漆成天空的样子，以保护伊丽莎白时代露天（“公共”）剧院的舞台。

heroic drama　英雄剧，一种严肃（但并非总是悲剧性的）而且场面恢弘的戏剧形式，多以爱情与荣誉为主题，王政复辟后曾一度非常流行。

humours, comedy of　性情喜剧，一种样式的喜剧，琼森如此命名，是因为它主要是讽刺人的矫揉造作（中世纪医学认为，主宰人类行为的是身体内的液体）。

interlude　间插剧，指中世纪后期和都铎时代早期数种短剧，其中有些为世俗闹剧，有些则具有宗教意义（如道德剧）。

jig　吉格舞，伊丽莎白时代流行的一种特殊的舞蹈或者短剧，小丑在其中扮演主角。

limelight　聚光灯，亦称石灰光灯，舞台照明的一种类型，兴盛于19世纪，靠生石灰来反射吹火管的火焰，形成焦点。

locus（复数形式 *loci*）地点，指中世纪戏剧中表示特定地方的演出场所，与一般场所不同。

lord's room　贵宾间，指伊丽莎白时代公共剧院中，位于第一排的包厢，可能正对舞台，也可能在舞台上方，为庇护人或者重要客人看戏的地方。

ludius, *ludia*　拉丁词，分别指男演员、女演员

lycopodium　石松粉，一种粉末状物质，19世纪被用以创造舞台效果。

masque　假面剧，詹姆斯时代宫廷戏剧中，一种场面壮观的娱乐形式，由贵族戏剧业余爱好者载歌载舞进行表演，而反假面剧则由戏剧专业人士演出。

melodrama　情节剧，根据德国和法国的传统，任何有音乐伴奏的戏剧，均可称为情节剧；亦指19世纪初叶英国流行的一种具有夸张轰动效应的（后来转化为英国本土的一种）戏剧样式，通常以普通生活中的人物为主角，按照理想的因果报应、模式来表演。

mima　女演员，多指罗马哑剧中的女性表演者。

mime（1）滑稽剧，罗马戏剧史上的一种半即兴性的短剧，兼有闹剧、讽刺剧、滑稽讽刺剧、歌舞、杂技等特点，取决于巡回演员的技艺；（2）一种哑剧表演。

mimus（复数形式 mimi）男演员，多指罗马哑剧中的男性表演者。

Minnesinger　抒情诗人，12世纪或13世纪德国爱情歌曲作者或者歌手。

morality play　道德剧，现代戏剧评论术语，指以教化为目的的间插剧。剧中具有人类典型特征的人物必须直接面对代表美德和邪恶的人物。

mummers' play　哑剧表演，通常在圣诞节期间走街穿巷演出的民间戏剧，常用以泛指巡回民间演出。

music hall　音乐厅，通俗综合娱乐场所，起源于19世纪初叶的有歌舞表演的餐厅和酒馆，后来在专门的场所繁荣起来，一直到第一次世界大战之后被时俗讽刺剧、影院和收音机所取代。

mystery cycle　神秘系列剧，指在圣体节庆宴期间，由某个镇上几个行会上演的神秘剧系列。

mystery play　神秘剧，中世纪后期的神秘系列剧中的一种，以戏剧化的形式将《圣经》中的故事或者事件再现出来；有时，可用“圣迹剧”（miracle play）这一同义术语来替换，但后者多指以《圣经》中圣母、圣徒的生平为题材的戏剧，而前者的戏剧题材可能并非源自于《圣经》。

naturalism　自然主义，19世纪的一种文学思潮，认为人类行为受到自然规律的科学制约，因此必须在艺术中体现出来。这个术语虽然在使用中常与现实主义混淆，但两者有本质差异。

ordinary poet　驻团诗人，在伊丽莎白时代或者詹姆斯时代，专门为某剧院的剧团创作戏剧的剧作家。有人认为，他们与剧院签有合同，每年要创作两部戏。

pantomime　哑剧、童话剧，指18世纪末产生于意大利即兴喜剧的一种戏剧娱乐形式，剧中有一些固定的人物，如哈乐根；在维多利亚时代，这一戏剧形式发展为圣诞节娱乐节目，多根据童话故事改编而成，其中有对时事的影射、歌曲、男扮女装或者女扮男装的角色。

pantomimus　哑剧演员，罗马舞剧中戴面具的

独角演员，伴随音乐进行演出。

patent 特许，王政复辟时期，国王授予剧院进行合法戏剧演出的排他性权利，长期以来得到此特许的只有两家剧院，其对戏剧的垄断一直持续到1843年。

patent house 特许剧院，剧团经理人持有特许的剧院。

penny gaff 低级剧院，19世纪为穷人建立的简陋的剧院，因票价低廉，只要一便士，故名。

Pepper's ghost 佩珀幽灵，通过玻璃将演员在舞台上的形象，反射到台下形成的错觉。

performance art 表演艺术，一种将视觉艺术成分，如绘画或者摄影与表演、舞蹈以及／或者音乐成分融于一体的现代艺术形式。

pit 正厅后座，或乐池，原指剧院一楼或者其观众，后来指逐渐缩小的正厅前座区后边的区域。这个术语后来在乐池（orchestra pit）中保留了下来。

place-and-scaffold staging 一般场所加临时舞台式舞台设计，中世纪后期神秘系列剧的舞台形式，其中临时搭建的数个舞台代表特定的地点，而周围则是一般场所，戏剧情节就在这些地方展开。

platea 一般场所，原文为拉丁词，指中世纪戏剧中无特殊用途的演出场所，与指特定位置的“地点”不同。

Plautine comedies 普劳图斯喜剧，罗马喜剧诗人普劳图斯（约公元前250～184年）创作的，或者按照他的风格创造的喜剧。

poetic justice 理想的因果报应，戏剧批评中使用的一个概念，其使用可追溯到18世纪末，规定戏剧中人物的命运必须从道德上与其行为相符。

proscenium 前舞台、台口，从严格意义上讲，指舞台前部幕布与乐队之间的区域；现在由于加上了一个弓形的台口，所以这个术语可笼统地指弓形本身，或者在有台口的舞台设置中暗示自然主义戏剧中的第四堵墙，观众通过它来“俯视”戏剧演出。

realism 现实主义，最初以理想主义的反义词来使用，后来指决定论意味比自然主义更淡的一种艺术风格（虽然两者经常混淆），其对生活表面的描写虽然不那么“一成不变”，但对生活的看法更苛刻。

repertoire 演出剧目，供演出的一系列戏剧作品；从宽泛的意义上讲，指固定剧目轮演剧团连续上演的戏剧（但与真正固定剧目不可同日而语）。

rondeau 回旋诗体，中世纪的一种短诗形式，其节奏紧凑，有区别鲜明的迭句。

simultaneous staging 共时舞台，一种较复杂的一般场所加临时舞台式舞台设计。在这样的舞台上，在某个镇的广场上或者其他较大的演出场所，演出整个神秘系列剧。

station-to-station staging 驿站到驿站演出，借助于马车，在不同地方的露天剧场上，演出神秘系列剧的不同组成部分。

tableaux vivants 活报剧，以活人装扮的活人造型，如果有一点动作的话，也只是哑剧表演。

Terence stage 泰伦斯舞台，中世纪人对泰伦斯（约公元前190～159年）喜剧表演方式的一种误解，叙述人坐在亭子里，讲述戏剧故事，而演员则将讲述的内容表演出来。

tire 服饰的一种古老的形式，伊丽莎白时代的服饰间就是一种化装室，负责服饰的那个人就是化装师。

tragedy 悲剧，一种严肃的戏剧形式，剧中本性善良的主人公，由于性格上的弱点或者命运不济，走向堕落，或者死亡。

tragi-comedy 悲喜剧，一种具有悲剧基调，但最终被喜剧性的结局所推翻的戏剧形式。

trope 修辞，最初指弥撒的语言或者音乐修饰，到中世纪后期，则包括对插入的圣经事件的“戏剧化”表现。

troubadour 行吟诗人，12世纪至13世纪按照普罗旺斯传统创作以宫廷恋情为题材的抒情诗的作家，通常为贵族出身。

trouvère 行吟诗人，中世纪法国北部从事叙事诗或者英雄史诗创作的诗人。

人名索引[①]

A

阿本塞茨，迈克尔（Abbensetts，Michael），剧作家 269
阿宾顿，弗朗西斯（Abington，Frances），18世纪女演员 127
阿彻尔，威廉（Archer，William），戏剧评论家、剧作家 174，181～183，191，202
阿德里安，马克斯（Adrian，Max），演员 233
阿登，约翰（Arden，John），剧作家 219，232，236，239，247，251，276
阿尔巴内塞，梅吉（Albanesi，Meggie），女演员 201
阿尔弗雷兹，迈克（Alfreds，Mike），戏剧导演 255，269
阿尔明，罗伯特（Armin，Robert），17世纪演员、小丑 64
阿尔诺，伊冯娜(Arnauld，Yvonne)，女演员 241
阿莱恩，爱德华（Alleyn，Edward），16世纪演员 50，52
阿姆斯特朗，安东尼（Armstrong，Anthony），剧作家 202
阿什克罗夫特，佩吉（Ashcroft，Peggy），女演员 58，207，208，232，233
阿什韦尔，莉娜（Ashwell，Lena），女演员兼经理人 187，188
阿斯基，阿瑟（Askey，Arthur），广播喜剧演员 208，209
阿斯特利，菲利普（Astley，Philip），18、19世纪骑术表演者 140
阿特金斯，罗伯特(Atkins，Robert)，戏剧导演 207
阿瓦尔，威廉（Harvard，William），18世纪演员 120
埃德加，大卫(Edgar，David)，剧作家 250，256，257，260，265
埃德蒙森，阿德里安（Edmonson，Adrian），演员 269，270
埃德蒙森，海伦(Edmundson，Helen)，剧作家 272
埃尔顿，本（Elton，Ben），喜剧演员 270
埃弗里特，鲁珀特(Everett，Rupert)，演员 271
埃弗谢德－马丁，莱斯利（Evershed-Martin，Leslie），戏剧导演 240～241
埃克斯顿，克莱夫(Exton，Clive)，电视剧作家 237
埃利斯，沃尔特·W.(Ellis，Walter W.)，剧作家 198
埃利斯顿，罗伯特（Elliston，Robert），19世纪经理人 140，149，152，154
埃梅特，罗兰（Emmet，Rowland），舞台设计师 222
埃思里奇爵士，乔治（Sir Etherege，George），17世纪剧作家 88，95，98
埃文斯，伊迪丝（Evans，Edith），女演员 204，206～208，218，220，227
爱德华兹，乔治（Edwardes，George），演员兼经理人 177，194
爱克鲍恩，艾伦（Ayckbourn，Alan），剧作家 255，267，272
艾迪生，约瑟夫（Addison，Joseph），18世纪剧作家 98，103，104
艾恩，汤姆（Eyen，Tom），剧作家 245
艾尔，理查德(Eyre，Richard)，戏剧导演 264，266
艾伦，A. J.(Alan，A. J.)，广播剧演员 209
艾利夫，亨利（Ayliff，Henry），戏剧导演 205
艾略特，T. S.(Eliot，T. S.)，诗人、剧作家 76，212，220，221
安德森，林赛(Anderson，Lindsay)，戏剧导演 230

①按照原文格式，姓在前，名在后。——译注

昂德希尔，凯夫（Underhill，Cave），17世纪演员 83，96，97
奥伯里，詹姆斯（Albery，James），19世纪剧作家 175，180
奥德尔，托马斯（Odell，Thomas），18世纪冒险家 115，116
奥德菲尔德，安妮（Oldfield，Anne），18世纪女演员 99，100，105，106，119
奥德兹，科利福德（Odets，Cliford），剧作家 211
奥登，W. H.（Auden，W. H.），诗人、剧作家 212
奥丁塞尔，加布里埃尔（Odingsells，Gabriel），18世纪剧作家 117
奥顿，乔（Orton，Joe），剧作家 89，239
奥弗顿，理查德（Overton，Richard），17世纪讽刺家 77
奥基夫，约翰（O'Keeffe，John），18世纪剧作家 132，143
奥凯西，肖恩（O'Casey，Seean），剧作家 199，202，240
奥克森福德，约翰（Oxenford，John），19世纪剧作家 165
奥肯，大卫（Aukin，David），剧作家 253，266
奥利弗，彼得（Oliver，Peter），舞台监督、戏剧导演 246
奥利维尔，劳伦斯（Olivier，Laurence），演员 206～209，217，220～223，227，235，236，241，254
奥默罗德，尼克（Ormerod，Nick），舞台设计师 269
奥尼尔，尤金（O'Neill，Eugene），剧作家 203
奥斯本，约翰（Osborn，John），剧作家 229，230，232，236，239，245
奥特韦，托马斯（Otway，Thomas），17世纪剧作家 91，94，95，143
奥图尔，彼得（O'Toole，Peter），演员 233，235

B

巴伯，弗朗西丝（Barber，Frances），女演员 271
巴代尔，艾伦（Badel，Alan），演员 223
巴顿，约翰（Barton，John），戏剧导演 232，234，257
巴恩斯，彼得（Barnes，Peter），剧作家 256，265
巴盖特，维里蒂（Bargate，Verity），戏剧导演 259
巴克，格兰维尔（Barker，Granville），演员、经理人、戏剧导演、剧作家 179，188～193，197，203，204
巴克，霍华德（Barker，Howard），剧作家 254，258
巴克斯，克利福德（Bax，Cliford），剧作家 202
巴克斯通，J. B.（Buckstone，J. B.），19世纪剧作家 155，166，177
巴雷，威尔逊（Barrett，Wilson），19世纪演员兼经理人 180
巴里，迈克尔（Barry，Michael），电视制作人 237
巴里，施普兰格尔（Barry，Spranger），18世纪演员 119，127，132
巴里，詹姆斯（Barrie，James），剧作家 188，189
巴里，伊丽莎白（Barry，Elizabeth），17世纪女演员 86，94，97，100
巴特，艾尔弗雷德（Butt，Alfred），经理人 203
白金汉，公爵（Sir Buckingham），17世纪宫廷剧作家 87，91
拜伦，H. J.（Byron，H. J.），19世纪剧作家 161，165，168
班克罗弗特，斯夸尔（Bancroft，Squire），19世纪演员兼经理人 163，168～170，175，177，189
班克斯，约翰（Banks，John），17世纪剧作家 95
邦德，爱德华（Bond，Edward），剧作家 220，229，239，245，258
邦恩，艾尔弗雷德（Bunn，Alfred），19世纪经理人 152
鲍德温，奈杰尔（Baldwin，Nigel），剧作家 258
鲍勒，克里斯（Bowler，Chris），女演员 257
鲍蒙特，弗朗西斯（Beeaumont，Francis），17世纪剧作家 70，79，107
鲍威尔，乔治（Powell，George），17世纪演员 99
鲍西考尔特，戴恩（Boucicault，Dion），19世纪剧作家 152，161，163，164
（小）鲍西考尔特，戴恩（Boucicault，Dion），演出人 203
贝恩，阿弗拉（Behn，Aphra），17世纪剧作家 88，95，96，101，234，271

贝尔，约翰(Bale，John)，16世纪剧作家 40
贝汉，布伦达(Behan，Brenda)，剧作家 226，231
贝克特，塞缪尔(Beckett，Samuel)，剧作家 226，227，239
贝拉米，乔治·安妮(Bellamy，George Anne)，18世纪女演员 126
贝利斯，莉莲(Baylis，Lilian)，经理人 150，207
贝内特，艾伦(Bennet，Alan)， 演员、剧作家 237，238
贝特顿，托马斯(Betterton，Thomas)，17世纪演员 83，84，86，96
贝特曼，赫齐卡亚(Bateman，Hexekiah)，19世纪经理人 175，176
贝希尔，鲁道夫(Besier，Rudolf)，剧作家 213
本森，弗兰克(Benson，Frank)，演员兼经理人 192，207
本苏曾，伊内兹(Bensuzan，Inez)，经理人 187
本索尔，迈克尔(Benthall，Michael)，戏剧导演 227，235
比斯顿，克里斯托弗(Beeston，Christopher)，17世纪经理人 62，72，77，79
比斯顿，威廉(Beeston，William)，17世纪经理人 82
博尔特，罗伯特(Bolt，Robert)，剧作家 238
伯比奇，理查德(Burbage，Richard)，16～17世纪演员兼经理人 47，48，49，50，66，72，176
伯比奇，詹姆斯(Burbage，James)，16世纪演员兼经理人 39，47，49，62
伯顿，理查德(Burton，Richard)，演员 223，227
伯克夫，斯蒂芬(Berkoff，Steven)，演员、剧作家、戏剧导演 243，248，249
伯克利，雷金纳德(Berkeley，Riginald)，剧作家 213
伯里，约翰(Bury，John)，舞台设计师 231，233，256
伯曼，埃德(Berman，Ed)，戏剧导演、舞台监督 244，249，250，260
波尔，威廉(Poel，William)，戏剧导演 192，193
波格丹诺夫，迈克尔(Bogdanov，Michael)，戏剧导演 234，267
波科克，伊萨克(Pocock，Isaac)，19世纪剧作家 142
波利亚科夫，斯蒂芬(Poliakoff，Stephen)，剧作家 258，272
波特，贝思(Porter，Beth)，戏剧导演 259
波特，丹尼斯(Potter，Dennis)，电视剧作家 237
波特，吉利(Potter，Gillie)，广播剧演员 209
波特，约翰(Potter，John)，18世纪剧院业主 120
波特曼，埃里克(Portman，Eric)，演员 219，223
博蒙特，休[Beaumont，Hugh(又称“宾基，Binkie”)，经理人 218
布尔沃－利顿，爱德华(Bulwer-Lytton，Edward)，19世纪剧作家 156，163
布拉德韦尔，迈克(Bradwell，Mike)，戏剧导演 248
布拉夫，玛丽(Brough，Mary)，女演员 178，200，201
布赖登，比尔(Bryden，Bill)，戏剧导演 255
布赖顿，帕姆(Brighton，Pam)，戏剧导演 259
布莱恩特，迈克尔(Bryant，Michael)，演员 265～266
布莱克利，柯林(Blakely，Collin)，演员 235，236
布莱克莫尔，迈克尔(Blakemore，Michael)，戏剧导演 226，243
布赖森，布伦达(Blethyn，Brenda)，女演员 271
布莱希特，贝托尔特(Brecht，Bertolt)，剧作家 228，230，233，235，239，243，275
布兰纳，肯尼斯(Brnagh，Kenneth)，演员、戏剧导演 267，271
布里奇斯－亚当斯，威廉(Bridges-Adams，William)，戏剧导演 207
布里迪，詹姆斯(Bridie，James)，剧作家 213
布里格豪斯，哈罗德(Brighouse，Harold)，剧作家 191
布雷斯格德尔，安妮(Bracegirdle，Anne)，17世纪女演员 94，97，100
布雷思韦特，莉莲(Braithwaite，Lilian)，女演员 199
布利斯戴尔，艾伦(Bleasdale，Alan)，剧作家 272
布伦顿，霍华德(Brenton，Howard)，剧作家

248，252，253，272
布鲁克，彼得（Brook，Peter），戏剧导演 221，223，226～228，233，234，245～247
布洛克，威廉（Bullock，William），18 世纪演员 99
布罗姆，理查德（Brome，Richard），17 世纪剧作家 76，77，78，79，266
布思，巴顿（Booth，Barton），18 世纪演员兼经理人 103，104，105，106，111，121
布思，埃德温（Boothe，edwin），19 世纪演员 181，182

C

查克，夏洛特（Charke，Charlotte），18 世纪女演员 121，123
查普曼，乔治（Chapman，George），17 世纪剧作家 54，57，67，70
柴金，约瑟夫（Chaikin，Joseph），戏剧导演 239，249

D

达西，玛格丽塔（D'Arcy，Margaretta），剧作家 244
达尔德里，斯蒂芬（Daldry，Stephen），戏剧导演 271
达菲，莫林（Duffy，Maureen），剧作家 272
达维奥特，戈登[Daviot，Gordon，即伊丽莎白·麦金托什（Elizabeth Mackintosh）]，剧作家、小说家 213
戴恩，克莱芒斯（Dane，Clemence），剧作家 201
戴夫南特，亚历山大（Davenant，Alexander），17 世纪经理人 96
戴夫南特，查尔斯（Davenant，Charles，17 世纪经理人 90
戴夫南特，威廉爵士（Davenant，Sir William），17世纪经理人、剧作家 67，74，78，80，81，82，83，84，92
戴维斯，霍华德（Davis，Howard），戏剧导演 258，266
戴维斯，罗尼（Davis，Ronnie），戏剧导演 239
丹尼尔斯，罗恩（Daniels，Ron），戏剧导演 258，266
丹尼尔斯，萨拉（Daniels，Sarah），剧作家 272
德弗，托玛斯（D'Urfrey，Thomas），17 世纪剧作家 94
德夫林，安（Devlin，Ann），剧作家 272
德克尔，托玛斯（Dekker，Thomas），16～17 世纪剧作家 48，54，55，65，67，70，77，79
德林克沃特，约翰（Drinkwater，John），剧作家 202
德克斯特，约翰（Dexter，John），戏剧导演 230，235
德拉图尔，弗朗西丝（de la Tour，Frances），女演员 271
德莱顿，约翰（Dryden，John），17 世纪剧作家 84，85，88，90，92，94，96
德莱恩，丹尼斯（Delane，Dennis），18 世纪演员 127
德莱尼，谢拉格（Delaney，Shelagh），剧作家 231
德·卢泰尔堡，菲利普·詹姆斯（de Loutherbourg，Philip James），18世纪舞台设计师 131～133，141
德纳姆，约翰（Denham，John），17世纪剧作家 75
邓巴，安德烈亚（Dunbar，Andrea），剧作家 272
邓德代尔，休（Dunderdale，Sue），戏剧导演 271
邓肯，罗纳德（Duncan，Ronald），剧作家 221
邓洛普，弗兰克（Dunlop，Frank），戏剧导演 236，268
登奇，朱迪（Dench，Judi），女演员 255，256
迪安，巴兹尔（Dean，Basil），演出人 198，204～206，216，217
迪布丁，查尔斯（Dibdin，Charles），18 世纪剧作家、演员兼经理人 125，137，138
（小）迪布丁，查尔斯（Dibdin，Charles the Younger），18 世纪剧作家、演员兼经理人 138
迪布丁，托玛斯（Dibdin，Thomas），18 世纪剧作家 141
迪尔，尼克（Dear，Nick），剧作家 272
迪瓦恩，乔治（Devine，George），戏剧导演 152，223，227，229，230

蒂利，维斯塔(Tilley，Vesta)，音乐厅艺术家 196
蒂坦，多萝西(Tutin，Dorothy)，女演员 219，233
东迪，法鲁克(Dhondy，Farrukh)，剧作家 269
杜克罗，安德鲁(Ducrow，Adrew)，19世纪马术表演师 154
多本尼，彼得(Dubeny，Peter)，舞台监督 228，242，268
多格特，托马斯(Doggett，Thomas)，17世纪演员 97，103，108
多纳特，罗伯特(Donat，Robert)，演员 223
多伊利·卡特，理查德(D'Oyly Carte，Ricard)，19世纪经理人 173，177，179

E

厄尔曼，特蕾西(Ullman，Tracy)，女喜剧演员 270
恩格尔，苏珊(Engel，Susan)，女演员 258

F

法夸尔，乔治(Farquhar，George)，17～18世纪剧作家 100，102，105，121，143，236
法兰特，理查德(Farrant，Richard)，16世纪经理人 37
法雷尔，G. H.(Farrell，G. H.)，音乐厅艺术家 196
范布勒，约翰(Vanbrugh，John)，17～18世纪剧作家、建筑师 99，102，101，104，114
范德鲁藤，约翰(van Druten，John)，剧作家 213
菲尔德，内森(Field，Nathan)，17世纪演员、剧作家 62，68
菲尔德，锡德(Field，Sid)，演员 211，223
菲尔丁，亨利(Fielding，Henry)，18世纪剧作家、经理人、小说家 105，115，117～121，126，128，155，194，272
菲尔波茨，伊登(Phillpotts，Eden)，剧作家 202
费尔班克斯，塔莎(Fairbanks，Tasha)，剧作家 272
费尔普斯，塞缪尔(Phelps，Samuel)，19世纪演员兼经理人 137，163，167，168
费尔斯坦，哈维(Fierstein，Harvey)，剧作家 265
费根，J. B.(Fagan，J. B.)，戏剧导演 211
费克特，查尔斯(Fechter，Charles)，19世纪演员 166，170
菲利普斯，安布罗斯(Philips，Ambrose)，18世纪剧作家 106
菲利普斯，卡里尔(Phillips，Caryl)，剧作家 269
菲利普斯，斯蒂芬(Phillips，Stephen)，剧作家 189，197
芬利，弗兰克(Finlay，Frank)，演员 236
芬尼，艾伯特(Finney，Albert)，演员 230，236，254
弗莱彻，约翰(Fletcher，John)，17世纪剧作家 70，74，79，83，107，111，143
弗兰纳里，彼得(Flannery，Peter)，剧作家 258，272
弗劳德，菲利普(Frowde，Philip)，18世纪诗人、剧作家 114
弗雷，克里斯托弗(Fry，Christopher)，剧作家 221
弗雷恩，迈克尔(Frayn，Michael)，剧作家 267
弗雷泽，克劳德·洛瓦特(Fraser，Claude Lovat)，舞台设计师 204，205，207
弗利特伍德，查尔斯(Fleetwood，Charles)，18世纪剧院经理 116，119，120，121，26
弗利特伍德，苏珊(Fleetwood，Susan)，女演员 257
弗里尔，布赖恩(Friel，Brian)，剧作家 272，273
弗伦奇，唐(French，Dawn)，喜剧演员 269，270
弗罗曼，查尔斯(Frohman，Charles)，经理人
弗农，哈丽雅特(Vernon，Harriet)，哑剧艺术家 171
福，达里奥(Fo，Dario)，意大利剧作家、演员 141，268
福布斯-罗伯逊，约翰斯顿(Forbes-Robertson，Johnston)，演员兼经理人 177，184，185，203
福克斯，约翰(Fox，John)，戏剧导演 244
福克斯，约翰(Foxe，John)，16世纪殉教史研究者 42
福西特，海伦(Faucit，Helen)，女演员 186
富特，塞缪尔(Foote，Samuel)，18世纪演员、经理人、剧作家 127～130，137
福特，约翰(Ford，John)，17世纪剧作家 76

G

盖依，约翰（Gay，John)，18世纪诗人、剧作家 109，111，113，114，115，204

甘博恩，迈克尔（Gambon，Michael)，演员 265，266，271

高尔斯华绥，约翰（Galsworthy，John)，剧作家、小说家 189，190，204，207

哥尔德斯密斯，奥利弗（Goldsmith，Oliver)，18世纪剧作家 130，135

戈弗雷，彼得（Godfrey，Peter)，经理人 206

格拉普索恩，亨利（Glapthorne，Henry)，17世纪剧作家 76

格莱恩，J. T.(Grein，J. T.)，19世纪评论家 190，193

格雷，特伦斯（Gray，Terence)，经理人 205，206，211

格雷戈里夫人（Lady Gregory)，剧作家、经理人 191

格里菲思，特雷弗（Griffiths，Trevor)，剧作家 236，251，252，256

格里菲斯，休（Griffith，Hugh)，演员 233

格里夫，托马斯（Grieve，Thomas)，19世纪舞台设计师 167

格里马尔迪，约瑟夫（Grimaldi，Joseph)，18世纪小丑演员 137，140，141

格思里，蒂龙（Guthrie，Tyrone)，演出人 208～209，212，254

格里特，本（Greet，Ben)，戏剧导演 207

格林，格雷厄姆（Greene，Graham)，小说家、剧作家 219

格林，J. T.(Grein，J. T.)，19世纪戏剧评论家 182

格林，罗伯特（Greene，Robert)，16世纪剧作家 51，52

格林，托马斯（Greene，Thomas)，17世纪喜剧演员 65，72

格林伍德，沃尔特（Greenwood，Walter)，剧作家 212

格伦迪，悉尼（Grundy，Sydney)，剧作家 186，188

格伦费尔，乔伊斯（Grenfell，Joyce)，喜剧女演员 223

格罗托夫斯基，耶日（Jerzy，Grotowski)，戏剧导演 248，250

格温，内尔（Gwynn，Nell)，17世纪女演员 86，126

古德博迪，布兹（Goodbody，Buzz)，戏剧导演 256～258

H

哈弗格尔，贾尔斯（Havergal，Giles)，戏剧导演 241

哈里斯，奥古斯塔斯（Harris，Augustus)，经理人 171，172，177

哈里斯，亨利（Harris，Henry)，17世纪演员 83，84

哈里斯，托马斯（Harris，Thomas)，18世纪经理人 136

哈利韦尔，大卫（Halliwell，David)，剧作家 244

哈蒙德，凯（Hamond，Kay)，女演员 216，220，222

哈钦森，罗恩（Hutchison，Ron)，剧作家 272

哈钦斯，杰弗里（Hutchings，Geoffrey)，演员 258

哈特，查尔斯（Hart，Charles)，17世纪演员 83，105

哈特，罗伊（Hart，Roy)，戏剧导演、治疗师 249

哈兹里特，威廉（Hazlitt，William)，19世纪戏剧评论家 144，147，153

海因斯，加里（Hynes，Garry)，戏剧导演 271

海恩斯，吉姆（Haynes，Jim)，戏剧导演 240，246

海恩斯，乔（Haines，Joe)，17世纪演员、喜剧演员 82

海莫尔，约翰（Highmore，John)，18世纪经理人 118，119

海斯，德莫特（Hayes，Dermot)，舞台设计师 256

海伍德，托马斯（Heywood，Thomas)，16～17世纪剧作家 54，56，57，65，66，70，72，76，77

海伍德，伊莱扎（Heywood，Eliza)，18世纪剧作家、小说家 101

海伍德，约翰(Heywood，John)16世纪剧作家 37，39，40，42

汉弗里斯，巴里（Humphries，Barry)，喜剧演

员 267
汉金，圣约翰 (Hankin, St John)，剧作家 188～190
汉考克，托尼 (Hancock, Tony)，喜剧演员 65，224
汉密尔顿，埃玛 (Hammilton, Emma)，19 世纪交际花、名妓 139
汉密尔顿，西塞莉 (Hamilton, Cicely)，女演员、剧作家 187，188
汉普顿，克里斯托弗 (Hampton, Christopher)，剧作家 254
汉兹，特里 (Hands, Terry)，戏剧导演 232，235，255～257，264，266
豪顿，斯坦利 (Houghton, Stanley)，剧作家 191
豪厄尔，简 (Howell, Jane)，戏剧导演 259
豪斯曼，劳伦斯 (Houseman, Laurence)，剧作家 202，213
赫伯特，乔斯林 (Herbert, Jocelyn)，舞台设计师 233
赫伯特，约翰 (Herbert, John)，剧作家 247
赫罗茨维莎 (Hrotsvitha)，10 世纪剧作家 10，11，35
赫明斯，约翰 (Heminges, John)，17世纪演员 72
黑尔，宾尼 (Hale, Binnie)，女演员 195
黑尔，大卫 (Hare, David)，剧作家 248，252，253，272
黑尔，罗伯逊(Hare, Robertson)，喜剧演员 178，184，200，201，203
黑尔，约翰 (Hare, John)，19 世纪演员 168，177
黑格，肯尼斯 (Haigh, Kenneth)，演员 229
亨特，艾伯特 (Hunt, Albert)，戏剧导演 250，278
亨特，凯思琳 (Hunter, Kathryn)，女演员 271
亨特，利 (Hunt, Leigh)，19世纪评论家 153，156
亨特，N. C.(Hunter, N. C.)，剧作家 218，219
亨特，休 (Hunt, Hugh)，戏剧导演 217
华莱士，内利 (Wallace, Nellie)，音乐厅艺术家 195
华莱士，埃德加 (Wallace, Edgar)，作者、剧作家 202
霍尔，彼得 (Hall, Peter)，戏剧导演 226～228，232～236，254～257，265，266，268
黑兹尔伍德，科林 (Hazlewood, Colin)，19 世纪剧作家 167
亨斯洛，菲利普(Henslowe, Philip)，16 世纪戏剧倡导者 47，48，50，51，57，72
怀特，埃德加 (White, Edgar)，剧作家 269
怀特黑德，特德 (Whitehead, Ted)，剧作家 254
惠廷，约翰 (Whiting, John)，剧作家 222，233
霍德利，本杰明 (Hoadly, Benjamin)，18 世纪剧作家 125，130
霍恩，肯尼斯 (Horne, Kenneth)，广播喜剧演员 224
霍尔克罗夫特，托马斯 (Holcroft, Thomas)，19 世纪剧作家 140
霍尔曼，罗伯特 (Holman, Robert)，剧作家 272
霍尔姆，伊恩 (Holm, Ian)，演员 233
霍尔特，塞尔马 (Holt, Thelma)，舞台监督 268
霍夫曼，达斯廷 (Hoffman, Dustin)，演员 266
霍华德，爱德华 (Howard, Edward)，17 世纪剧作家 85
霍华德，艾伦 (Howard, Alan)，演员 235，257
霍华德，罗伯特 (Howard, Robert)，17 世纪剧作家 85，90，96
霍华德，特雷弗 (howard, Trevor)，演员 223
霍林斯黑德，约翰 (Hollingshead, John)，19 世纪经理人 177，179，194
霍姆，约翰 (Home, John)，18 世纪剧作家 130
霍尼，乔治 (Honey, George)，19 世纪演员 169
霍尼曼，安妮 (Horniman, Annie)，经理人 191，204
霍普，安东尼 (Hope, Antony)，剧作家 184
霍普金斯，安东尼(Hopkins, Anthony)，演员 236
霍普金斯，约翰(Hopkins, John)，电视剧作家 237

J

吉尔，彼得 (Gill, Peter)，戏剧导演 255
吉尔古德，约翰 (Gielgud, John)，演员 201，206～209，213，217，218，220，221，227
吉尔古德，瓦尔 (Gielgud, Val)，无线电节目制作人 209
吉尔伯特，W. S.(Gilbert, W. S.)，19 世纪剧作家 177，179
吉法德，亨利 (Giffard, Henry)，18 世纪演员

兼经理人 116，120，121，124，126，127
吉尼斯，亚历克（Guinness，Alec），演员 65，220
基德，托马斯（Kyd，Thomas），16世纪剧作家 48，51，52，55
基恩，埃德蒙（Kean，Edmund），19世纪演员 137，145，146，152，156
基恩，查尔斯（Kean，Charles），19世纪演员兼经理人 162，163，167
基尔罗伊，托玛斯（Kilroy，Thomas），剧作家 273
基夫，巴里（Keeffe，Barrie），剧作家 253，258
基利格鲁，托马斯（Killigrew，Thomas），17世纪经理人、剧作家 82，83，84，86，90
基纳斯顿，爱德华（Kynaston，Edward），17世纪演员 82，83，86
基思，佩内洛普（Keith，Penelope），女演员 266
基思－约翰斯顿，科林（Keith－Johnston，Collin），演员 205
基廷，夏洛特（Keating，Charlotte），剧作家 272
加里克，大卫（Garrick，David），18世纪演员兼经理人 119，121～133，137，143，176
加尼特，托尼（Garnet，Tony），电视剧作家 237
加斯基尔，威廉（Gaskill，William），戏剧导演 230，233，235，236，246，253
加斯科因，乔治（Gascoigne，George），16世纪剧作家 35
贾格尔，米克（Jagger，Mick），摇滚歌手 244
杰福德，巴巴拉（Jefford，Barbara），女演员 226
杰克逊，巴里（Jackson，Barry），经理人 203，205，206，227
杰克逊，格伦达（Jackson，Glenda），女演员 233，248
杰利科，安（Jellicoe，Ann），剧作家 251
杰罗尔德，道格拉斯（Jerold，Douglas），19世纪剧作家 137，139，148，150，154，155，163
杰罗姆，杰罗姆·K.（Jerome，K. Jerome），作者、剧作家 185
杰姆斯，帕姆（Gems，Pam），剧作家 258
杰瑞，艾尔弗雷德（Jarry，Alfred），剧作家 189
金，汤姆（King，Tom），18世纪演员兼经理人 127，143
金尼尔，罗伊（Kinnear，Roy），演员 234
金斯顿，马克（Kingston，Mark），演员 258
金斯利，本（Kingsley，Ben），演员 256，258
津克森，多丽丝（Zinkeisen，Doris），舞台设计师 204

K

卡洛，西蒙（Callow，Simon），演员 271
卡皮多，约瑟菲娜（Cupido，Josefina），女演员 257
卡森，刘易斯（Casson，Lewis），演员 202，218
卡特莱特，吉姆（Cartwright，Jim），剧作家 272
凯尔，巴里（Kyle，Barry），戏剧导演 266
凯尔德，约翰（Caird，John），戏剧导演 256，264，266
凯里，亨利（Carey，Henry），18世纪剧作家 120，121
坎贝尔，赫伯特（Campbell，Herbert），音乐厅表演者 171，172
坎贝尔，帕特里克太太（Cambell，Mrs Patrick），女演员 185－186，203
坎伯兰，理查德（Cumberland，Richard），18世纪剧作家 122，125，127，135
康德尔，亨利（Condell，Henry），17世纪演员 72
康格里夫，威廉（Congreve，William），17世纪剧作家 94，96，99，143，204，239
康普顿，费伊（Compton，Fay），女演员 216
考克斯，布赖恩（Cox，Brian），演员 271
考特尼奇，西塞莉（Courtneidge，Cicely），女演员 222
科尔特林，罗比（Coltrane，Robbie），喜剧演员 270
科尔曼，乔治（Colman，George），18世纪剧作家、演员兼经理人 125，129，137，139，155
（小）科尔曼，乔治（Colman，George the Younger），18～19世纪剧作家、经理人 136，137，142，148
科菲，丹尼斯（Coffey，Denise），女演员、经理人 259
科克伦，查尔斯（Cochran，Charles），舞台监督 160，195，197，203
克拉里，朱利安（Clary，Julian），戏剧演员 270
克莱芙，基蒂（Clive，Kitty），18世纪女演员

119，126，127，130，165

克莱门茨，约翰（Clements，John），演员 220，222，241

克郎，约翰（Crown，John），17世纪剧作家 88，90，94

克劳利，鲍勃（Crowley，Bob），舞台设计师 266

克雷格，格登（Craig，Gordon），戏剧理论家 193，247

克雷格，伊迪丝（Craig，Edith），女演员兼经理人 187，206

克利姆，马丁（Crimp，Martin），剧作家 272

克内尔，奈杰尔（Kneale，Nigel），电视剧作家 237

克卢恩斯，亚历克（Clunes，Alec），戏剧导演 217，220，226

科里，乔（Corrie，Joe），剧作家 212

科勒，埃斯特尔（Kohler，Estelle），女演员 256

科米萨尔热夫斯基，西奥多（Komisarjevsky，Theodore），舞台设计师 205

科沃德，诺埃尔（Coward，No_l），演员、剧作家 199，200，203，204，212，216，223，235，274

柯里，蒂姆（Curry，Tim），演员 247

柯里尔，杰里米（Collier，Jeremy），17～18世纪戏剧评论家 99，103，106

柯林斯，琼（Collins，Joan），女演员 274

肯布尔，查尔斯（Kemble，Charles），19世纪演员兼经理人 143，146，152

肯布尔，范妮（Kemble，Fanny），19世纪女演员 145，152

肯布尔，斯蒂芬（Kemble，Stephen），18～19世纪演员 143，144

肯布尔，约翰·菲利普（Kemble，Philip John），18～19世纪演员兼经理人 136，143，152

肯德尔，W. H.（Kendal，W. H.），19世纪演员兼经理人 177

肯尼迪－马丁，特洛伊（Kennedy－Martin，Troy），电视剧作家 237

肯尼，肖恩（Kenny，Sean），舞台设计师 231，233

肯普，威尔（Kemp，Will），16世纪丑角演员 50，54，56，64

库利希，哈尼夫（Kureishi，Hanif），剧作家 269

库克，彼得（Cook，Peter），喜剧演员 237，238

库尼，雷（Cooney，Ray），戏剧导演 267

奎尔，安东尼（Quayle，Anthony），演员 226，227

奎因，詹姆斯（Quin，James），18世纪演员 109，119～122，125，127，132

L

拉德金，大卫（Rudkin，David），剧作家 234，258

拉蒂根，特伦斯（Rattigan，Terence），剧作家 219，231

拉尔夫，詹姆斯（Ralph，James），18世纪剧作家 117

拉塞尔，肯（Russell，Ken），电视节目制作人、电影制片人 237

拉塞尔，威利（Russell，Willy），剧作家 258，272

拉塞尔·比尔，西蒙（Russell Beale，Simon），演员 271

拉瑟福德，玛格丽特（Rutherford，Margaret），女演员 216，223

拉斯泰尔，约翰（Rastell，John），16世纪剧作家 39

拉希尔(Rahere)，12世纪吟游诗人 19

莱昂，里昂·M.（Lion，Leon M.），演员兼经理人 204

拉波泰尔，简（Lapotaire，Jane），女演员 258

莱诺，丹（Leno，Dan），音乐厅艺术家 171，172，177，195

莱恩，萨拉（Lane，Sarah），19世纪女演员、剧院经理人 167

莱伦斯，马克（Rylance，Mark），演员 271

莱斯利，弗雷德（Leslie，Fred），滑稽剧演员 194

莱特，尼古拉斯（Wright，Nicholas），剧作家 272

莱西，约翰（Lacy，John），17世纪演员、剧作家 85，91，96，107，179

莱西，詹姆斯（Lacy，James），18世纪演员兼经理人 123，126

莱因哈特，马克斯（Reinhardt，Max），澳大利亚戏剧导演 203

兰德尔，弗兰克（Landle，Frank），音乐厅艺术家 223

兰利，弗朗西斯（Langley，Francis），16世纪经理人 47，51

兰姆，查尔斯（Lamb，Charles），19世纪批评家 88，152，153，204

朗，罗伯特（Lang，Robert），演员 236

朗斯代尔，弗雷德里克（Lonsdale，Frederick），剧作家 201，202

劳埃德，菲利达（Lloyd，Phyllida），戏剧导演 271

劳埃德，玛丽（Lloyd，Marie），音乐厅艺术家 178，195

劳埃德·韦伯，安德鲁（Lloyd Webber，Andrew），作曲家、舞台监督 264

劳德，哈里（Lauder，Harry），音乐厅艺术家 195

劳顿，查尔斯（Laughton，Charles），演员 203，209

劳伦斯，D. H.（Lawrence，D. H.），小说家、剧作家 188，245

劳伦斯，格特鲁德（Lawrence，Gertrude），女演员 195

劳特利奇，帕特里夏（Routledge，Patricia），女演员 271

勒布伦，查尔斯（Lebrun，Charles），17～18世纪演员 98

雷德福，约翰（Redford，John），16世纪经理人、剧作家 37

雷德格雷夫，范尼莎（Redgrave，Vanessa），女演员 233

雷德格雷夫，林恩（Redgrave，Lynn），女演员 236

雷德格雷夫，迈克尔（Redgrave，Michael），演员 207，222，227

雷科德，巴里（Reckord，Barrie），剧作家 269

雷诺兹，弗雷德里克（Reynolds，Frederic），19世纪剧作家 141，143

雷诺兹，沃尔特（Reynolds，Walter），剧作家 212

雷文斯克罗夫特，爱德华（Ravenscroft，Edward），17世纪剧作家 91，107

雷亚，斯蒂芬（Rea，Stephen），演员 272

蕾亚，亚历克（Rea，Alec），经理人 204

李，纳撒尼尔（Lee，Nathaniel），17世纪剧作家 90，94，95

李洛，乔治（Lillo，George），18世纪剧作家 117，118，121

李普曼，莫林（Lipmann，Maureen），女演员 271

利，迈克（Leigh，Mike），剧作家 265

利，维维安（Leigh，Vivien），女演员 221，222

利德盖特，约翰（Lydgate，John），15世纪作者、弄臣 31

利利，比阿特丽斯（Lillie，Beatrice），女演员 195

利利，约翰（Lyly，John），16世纪剧作家 51，54

利利斯顿，托马斯（Lilliston，Thomas），17世纪演员 83

利斯顿，约翰（Liston，John），19世纪喜剧演员 151

利特尔伍德，琼（Littlewood，Joan），戏剧导演 211，212，225，231，258

里基茨，查尔斯（Rickets，Charles），舞台设计师 205

里克曼，艾伦（Rickman，Alan），演员 271

里克斯，布赖恩（Rix，Brian），演员、舞台监督 220

里奇，哈罗德（Ridge，Harold），舞台设计师 205

里奇，克里斯托弗（Rich，Christopher），17～18世纪经理人 96，100，102，108

里奇，约翰（Rich，John），18世纪演员兼经理人 108，109，110，113，115，116，120，126，132，154

里斯，罗杰（Rees，Roger），演员 256，257

理查兹，纳撒尼尔（Richards，Nathaniel），17世纪剧作家 76

理查森，彼得（Richardson，Peter），喜剧演员 269，270

理查森，杰里米（Richardson，Jeremy），演员 255

理查森，拉尔夫（Richardson，Ralph），演员 207～209，217，218，223

理查森，米兰达（Richardson，Miranda），女演员 271

理查森，托尼（Richardson，Tony），戏剧导演 230

理查森，伊恩（Richardson，Ian），演员 233，235，248

林恩，拉尔夫 (Lynn，Ralph)，演员 178，200~202
林赛，罗伯特(Lindsay，Robert)，16世纪剧作家 40
刘易斯，利奥波德（Lewis，Leopold），19世纪剧作家 175
刘易斯，M. G.(Lewis，M. G.)，18世纪小说家、剧作家 140
露西，杜格（Lucie，Doug），剧作家 272
鲁迪特，杰奎琳(Rudet，Jacqueline)，剧作家 269
洛，斯蒂芬（Lowe，Stephen），剧作家 253
洛奇，托马斯（Lodge，Thomas），16世纪剧作家 51
洛因，约翰（Lowin，John），17世纪演员 72
罗，尼古拉斯（Rowe，Nicholas），18世纪剧作家 106，111
罗比，乔治（Robey，George），音乐厅艺术家 160，195
罗宾斯，伊丽莎白（Robins，Elizabeth），女演员 183，190
罗德韦，诺曼（Rodway，Norman），演员 233
罗伯逊，马奇（Madge，Robertson），19世纪女演员兼经理人 177
罗伯逊，汤姆（Robertson，Tom），19世纪剧作家 161，168，175，177
罗利，威廉（Rowley，William），17世纪剧作家、小丑 62，65，66，69
罗森塔尔，杰克（Rosenthal，Jack），电视剧作家 237
罗斯，爱德华（Rose，Edward），剧作家，184
罗斯，W. G.(Ross，W. G.)，早期音乐厅表演者 156
罗西特，伦纳德(Rossiter，Leonard)，演员 243
罗兹，约翰（Rhodes，John），17世纪经理人 82
罗兹，W. B.(Rhodes，W. B.)，19世纪剧作家 155

M

马丁－哈维，约翰(Martin-Harvey，John)，19世纪演员兼经理人 177，184，185，197
马丁，爱德华（Martyn，edward），剧作家 191
马吉，帕特里克（Magee，Patrick），演员 248
马金尼斯，弗兰克（McGuinness，Frank），剧作家 273
马勒森，迈尔斯（Malleson，Miles），演员、剧作家 201
马洛，克里斯托弗(Marlowe，Christopher)，16世纪剧作家 48，50，51，52，254，266，275
马罗维茨，查尔斯（Marowitz，Charles），戏剧导演 240，246~248
马梅，大卫（Mamet，David），剧作家 255
马恰姆，福兰克（Matcham，Frank），19世纪剧院建筑师 178
马斯顿，约翰（Marston，John），17世纪剧作家 57，63，65，66，70，235
马图拉，穆斯塔法（Matura，Mustapha），剧作家 254，269
马歇尔，诺曼(Marshall，Norman)，戏剧导演 206
马修斯，查尔斯（Mathews，Charles），19世纪喜剧演员、剧作家 150，151，157，162，166
麦奥里夫，尼古拉（McAuliffe，Nicola），女演员 271
麦迪亚米德，伊恩（McDiamid，Ian），演员 271
麦格拉思，约翰(McGrath，John)，剧作家、戏剧导演 237，250，265，270
麦基，菲利普(Mackie，Philip)，电视剧作家 237
麦卡锡，利拉（McCarthy，Lillah），女演员兼经理人 189，192，193
麦克多纳，多纳（MacDonagh，Donagh），剧作家 221
麦克尔，尤文（MacColl，Ewan），剧作家 209，211，225，231
麦克凯伦，伊恩（McKellen，Ian），演员 255，256，259
麦克里迪，威廉·查尔斯（Macready，William Charles)，19世纪演员兼经理人 144，152，153，156~158
麦克林，查尔斯（Macklin，Charles），18世纪演员 118，121，126~128
麦克尼斯，路易斯（MacNeice，Louis），诗人、剧作家、收音节目制作人 212，224

麦克欧文，麦克尔（Macowan，Michael），戏剧导演 216

麦克唐纳，伯特·大卫（MacDonald，Robert David），戏剧导演 241

麦肯齐，朱莉娅（Mackenzie，Julia），女演员 271

迈伦，海伦（Mirren，Helen），女演员 253

曼利，玛丽·德·拉·里维埃（Manley，Mary de la Riviere），17～18世纪剧作家 101

芒福特，苏珊娜（Mountfort，Susannah），17世纪女演员 99，100

芒福特，威廉（Mountfort，William），17世纪演员、剧作家 95，104

毛姆，萨默塞特（Maugham，Somerset），小说家、剧作家 189，190，199，200，202，230

梅奥尔，里克（Mayall，Rik），喜剧演员 270

梅德沃尔，亨利（Medwall，Henry），15世纪剧作家 39，40

梅克勒，南希（Meckler，Nancy），戏剧导演 259

梅肯，利奥（McKean，Leo），演员 235

梅塞尔，奥利弗（Messsel，Oliver），舞台设计师 205，221，222

梅辛杰，菲利普（Massinger，Philip），17世纪剧作家 76，78，145

门肯，埃达·艾萨克斯（Menken，Adah Issaac），女演员 186

蒙戴斯，萨姆（Menes，Sam），戏剧导演 271

蒙克豪斯，阿伦（Monkhouse，Allan），剧作家 191，199

蒙克里夫，威廉（Moncrieff，William），19世纪剧作家 148，150，155

蒙塔古，沃尔特（Montague，Walter），17世纪剧作家 74

米德尔顿，托马斯（Middleton，Thomas），17世纪剧作家 65，66，68，69，70，79，234

米尔纳，A. A.（Milne，A. A.），作者、剧作家 201，202

米尔斯，约翰（Mills，John），18世纪演员 110，222

米尔维施，埃德（Mirvish，Ed），舞台监督 267

米勒，阿瑟（Miller，Arthur），剧作家 218，255

米勒，马克斯（Miller，Max），音乐厅艺术家 211，223

米勒，乔纳森（Miller，Jonathan），戏剧导演、世俗讽刺剧艺术家 236～238，255，267

米利根，斯拜克（Milligan，Spike），喜剧演员 224

米奇尔，阿德里安（Mitchell，Adrian），诗人、剧作家 251

米切尔，卡蒂（Mitchell，Katie），戏剧导演 271

弥尔顿，约翰（Milton，John），17世纪诗人、剧作家 67，80

米尔恩，A. A.（Milne，A. A.）作者、剧作家 201，202

明海拉，安东尼（Minghella，Anthony），剧作家 272

摩尔，玛丽（Moore，Mary），女演员 186

莫蒂默，约翰（Mortimer，John），剧作家、小说家 238

莫顿，查尔斯（Morton，Charles），音乐厅经理 159，160，166

莫顿，托马斯（Morton，Thomas），19世纪剧作家 138，142，143

莫顿，约翰·麦迪逊，19世纪剧作家

莫尔，爱德华（Moore，Edward），18世纪剧作家 130

莫尔，达德利（Moore，Dudley），喜剧演员 237，238

莫尔，乔治（Moore，George），剧作家 191

莫尔，托马斯(More，Thomas)，16世纪政治家、弄臣 36，39

莫汉，迈克尔（Mohun，Michael），17世纪演员 82，83，86

莫利，克里斯托弗（Morley，Christopher），舞台设计师 255，256

莫利，罗伯特（Morley，Robert），喜剧作家 223

莫里哀，J. B.（Moli è re，J. B.），17世纪法国剧作家 107，265

默多克，理查德（Murdoch，Richard），喜剧演员 208，209

默塞尔，大卫（Mercer，David），剧作家 237，238，256

墨菲，杰勒德（Gerard，Murphy），演员 271

姆诺奇坎纳，阿里安娜（Mnouchkine，Ariane），

导演 248

N

纳恩，特雷弗（Nunn，Trevor），戏剧导演 234，235，255～257，264，266
纳什，托马斯（Nash，Thomas），16世纪剧作家 51
纳托尔，杰夫（Nuttall，Jeff），作家、剧作家 244
内皮尔，约翰（Napier，John），舞台设计师 250，256
内维尔，约翰（Neville，John），演员、戏剧导演 223，241
尼尔，露西（Neal，Lucy），冒险家 268
尼科尔斯，哈里（Nicholls，Harry），音乐厅艺术家 171
尼克尔斯，彼得（Nichols，Peter），剧作家 238
纽曼，悉尼（Newman，Sydney），电视节目制作人 237
诺布尔，阿德里安（Noble，Adrian），戏剧导演 265，266，271
诺顿，托马斯（Norton，Thomas），16世纪剧作家 35，51
诺尔斯，谢里登（Knowels，Sheridan），19世纪剧作家 156
诺里斯，亨利（Norris，Henry），18世纪演员 99

O

欧文，阿伦（Owen，Alun），电视剧作家 237
欧文，亨利（Irving，Henry），19世纪演员 173～177，179，181，185，187，192
欧文，圣约翰（Irvine，St John），剧作家 201

P

帕克，查尔斯（Parker，Charles），剧作家 209，225
帕克，路易斯·N.（Parker，Louis N.），剧作家 197
帕斯科，理查德（Pasco，Richard），演员 255
帕奇(Patch)，16世纪宫廷小丑 36
佩克，鲍勃（Peck，Bob），演员 271
佩奇，路易丝（Page，Louise），剧作家 272
彭伯顿－比林，罗宾（Pemberton-Billing，Robin），戏剧导演 241
彭克思曼，威廉（Penkethman，William），18世纪演员兼经理人 110～111
彭宁顿，迈克尔（Pennington，Michael），演员 258，267，271
皮尔，乔治（Peele，George），16世纪剧作家 51，54
皮克，R. B.（Peake，R. B.），19世纪剧作家 154
皮克斯，玛丽（Pix，Mary），17～18世纪剧作家 101
皮塞雷古，勒内·查尔斯·吉尔贝·德（Pixérécourt，Réne Charles Guilbert de），19世纪剧作家 140
皮特，乔治·迪布丁（Pitt，George Dibdin），19世纪剧作家 154，167
品特，哈罗德（Pinter，Harold），剧作家 234，239，245，255，256
平内罗，阿瑟·温（Pinero，Arthur Wing），19世纪剧作家 177，178，180，184，186，187，189
平诺克，温瑟姆（Pinnock，Winsome），剧作家 272
珀金斯，理查德（Perkins，Richard），17世纪演员 72
普莱费尔，奈杰尔（Playfair，Nigel），演出人 204，206
普兰纳，奈杰尔（Planer，Nigel），喜剧演员 270
普兰谢，詹姆斯·罗宾逊（Planché，James Robinson），19世纪剧作家 150，152～155，163
普劳斯，菲利普（Prowse，Philip），戏剧导演、舞台设计师 241
普里查德，汉纳（Pritchard，Hannah），18世纪女演员 125，127
普里斯特利，J. B.（Priestley，J. B.），作者、剧作家 198，204，208，213，214，216～217
普罗莱特，琼（Plowright，Joan），女演员 236
普赛尔，亨利（Purcell，Henry），17世纪作曲家 102
蒲柏，亚历山大（Pope，Alexander），17～18世纪诗人、剧作家 109，111，113

Q

奇斯曼，彼得（Cheeseman，Peter），戏剧导演

241，251
乔叟，杰弗里(Chaucer，Geoffrey)，14世纪诗人 24，25
乔丹，托马斯（Jordan，Thomas）17世纪剧作家 80
琼森，本（Jonson，Ben），16～17世纪剧作家 38，48，49，51，52，54，57，60，65～68，70，71，74，77，79，111，187，225，226，266，275
琼斯，大卫(Jones，David)，戏剧导演 224，234，235，256
琼斯，亨利·阿瑟（Jones，Henry Arthur），19世纪剧作家 178，180，182，186，187，189
琼斯，伊尼戈（Jones，Inigo），17世纪舞台设计师 63，67，68，73，74，75
琼斯，朱莉娅（Jones，Julia），电视剧作家 237
丘吉尔，卡里尔（Churchill，Caryl），剧作家 252，258，260，272

R

瑞安，莱西（Ryan，Lacy），18世纪演员 127

S

撒克，大卫（Thacker，David），戏剧导演 267
萨克维尔，托马斯（Sackville，Thomas)，16世纪剧作家 35，51
萨默斯，威尔（Somers，Will)，16世纪弄臣 36
萨瑟恩，托马斯（Southerne，Thomas)，17世纪剧作家 94，100
萨森，E. A.(Sothern，E. A.)，19世纪剧作家 165
萨瓦里，热罗姆(Savary，Jerome)，戏剧导演 248
塞德利，查理（Sedley，Charles)，17世纪剧作家 87
塞尔，阿列克谢(Sayle，Alexei)，喜剧演员 270
塞内加（Seneca)，1世纪罗马哲学家、室内喜剧作家 2，35，55
塞特尔，埃尔卡纳（Settle，Elkanah)，17世纪剧作家 89，90，95
塞西尔，阿瑟(Cecil，Arthur)，19世纪演员 178，180
桑代克，西比尔（Thorndike，Sybil)，女演员 203，208，218
桑德海姆，斯蒂芬（Sandheim，Stephen)，音乐剧作家 264
桑德森，玛丽（Sanderson，Mary)，17世纪女演员 83，86
森特利弗，苏珊娜(Centlivre，Susannah)，17～18世纪剧作家 101，106
沙德韦尔，托马斯（Shadwell，Thomas)，17世纪剧作家 85，91
沙利文，阿瑟（Sullivan，Arthur)，19世纪作曲家 179
沙利文，巴里(Sullivan，Barry)，19世纪演员 177
莎士比亚，威廉(Shakespeare，William)，剧作家、演员 35，48，49，50，51，52，53，54，55，56，58，61，64，65，66，67，69，70，71，79，92，94，111，128，129，143～145，157，166～170，176，177，192～194，206～208，221，226～228，232～235，246，256，266，267，275，275～278
舍曼，马丁（Sherman，Martin)，剧作家 259
斯蒂德，玛吉（Steed，Maggie)，女演员 271
斯蒂文森，威廉（Stevenson，William)，16世纪剧作家 42
斯蒂文森，朱丽叶（Stevenson，Juliet)，女演员 258，271
斯梯尔，理查德（Steele，Ricard)，18世纪剧作家 101，103，104，111，114，115，117，136
斯克尔顿，约翰(Skelton，John)，16世纪诗人、剧作家 36，40
斯科菲尔德，保罗(Scofield，Paul)，演员 227，233
斯科特，克莱门特（Scott，Clement)，19世纪评论家 175，176，181，183，187
斯科特，伊丽莎白（Scott，Elizabeth)，剧院设计师 207
斯雷福尔，大卫（Threlfall，David)，演员 256
斯帕克斯，伊萨克（Sparks，Isaac)，18世纪演员 127
斯彭德，斯蒂芬（Spender，Stephen)，诗人、剧作家 212

斯塔布斯，伊莫金（Stubbs，Imogen），女演员 271
斯塔福德－克拉克，马克斯（Stafford-Clark，Max），戏剧导演 253，265
斯坦菲尔德，克拉克森（Standfield，Clarkson），19世纪舞台设计师 157
斯坦尼拉夫斯基，康斯坦丁（Stanilavsky，Konstantin），戏剧导演 192，223，275
斯汤顿，伊梅尔达（Staunton，Imelda），女演员 271
斯特德曼，艾利森（Steadman，Alison）女演员 271
斯图尔特，埃伦（Stewart，Ellen），戏剧导演 239
斯托尔，奥斯瓦尔德（Stoll，Oswald），音乐厅经理 194，195
斯托里，大卫（Storey，David），剧作家 254
斯托帕特，汤姆（Stoppard，Tom），剧作家 236，238，239，249，256，267
斯旺伯勒，W. G.（Swanborough，W. G.），19世纪剧作家 166
斯威尼，欧文（Swiney，Owen），18世纪经理人 102，104，105
斯温顿，蒂尔德（Swinton，Tilda），女演员 271
史密斯，多迪（Smith，Dodie），作者、剧作家 198，201，213
史密斯，玛吉（Smith，Maggie），女演员 236
史密斯，威廉（Smith，William），17世纪演员 90，96
圣丹尼斯，米歇尔（Saint-Denis，Michel），戏剧导演 223，234
圣约翰，克里斯托弗（St John，Christopher），女演员、剧作家 187
舒曼，彼得（Schumann，Peter），戏剧导演 239，249
舒特，内德（Shuter，Ned），18世纪演员 127，128
苏特罗，艾尔弗雷德（Sutro，Alfre），剧作家 188～189
苏兹曼，珍尼特（Suzman，Janet），女演员 234，235，257～258
索尔比，吉萨（Sowerby，Githa），剧作家 188

T

塔尔顿，理查德（Tarlton，Richard），16世纪小丑 36，50，51，53，64
塔特，哈里（Tate，Harry），音乐厅艺术家 160，195
塔特，内厄姆（Tate，Nahum），17～18世纪剧作家 92，94，107
塔耶费尔(Taillefer)，11世纪诺曼吟游诗人 15
泰尔宾，威廉（Telbin，William），19世纪舞台设计师 167
泰勒，汤姆（Taylor，Tom），19世纪剧作家 161，163～165，179
泰勒，塞西尔（Taylor，Cecil），剧作家 258
泰勒，约瑟夫（Taylor，Joseph），17世纪演员 74
泰伦斯(Terence)，2世纪罗马喜剧诗人 1，10，11，15，35
泰南，肯尼斯（Tynan，Kenneth），评论家、戏剧导演 223，230，235，236，245～246
唐纳伦，德克兰（Donnellan，Declan），戏剧导演 269，271
特拉夫斯，本（Travers，Ben），剧作家 178，200，201，239
特雷德韦尔，索菲（Treadwell，Sophie），剧作家 271，272
特里，埃伦（Terry，Ellen），19世纪女演员 176，184～187，193
特里，哈罗德（Terry，Harold），剧作家 197
特里，赫伯特·比尔博姆（Terry，Herbert Beerbohm），演员兼经理人 185，189，191～193，203
特里维斯，迪（Trevis，Di），戏剧导演 271
图尔，J. L.（Toole，J. L.），19世纪经理人 177
图儿纳，西里尔（Tourneur，Cyril），17世纪剧作家 65，266
图克，塞缪尔（Tuke，Samuel），17世纪剧作家 85
托德，苏珊（Todd，Susan），戏剧导演、剧作家 260，271
托马斯，汤姆（Thomas，Tom），剧作家 211
托马斯，布兰登（Thomas，Brandon），剧作家 189
托珀，詹尼（Topper，Jenny），戏剧导演 271
托特尔，凯瑟琳（Trotter，Catherine），17～18世纪剧作家 101

W

瓦茨，琼（Watts，June），女演员 234
王尔德，奥斯卡（Wilde，Oscar），剧作家 180，186，239
韦伯斯特，本杰明（Webster，Benjamin），19世纪演员兼经理人 164，166
韦伯斯特，约翰（Webster，John），17世纪剧作家 56，61，64，65，66，68，70，72，193，233，275
韦布，约翰（Webb，John），17世纪舞台设计师 80
韦德，阿伦（Wade，Allan），戏剧导演 206
韦德雷纳，J. E.(Vedrenne，J. E.)，经理人 179，190，191
韦尔登，费伊（Weldon，Fay），电视剧作家 237
韦尔斯特德，伦纳德（Welsted，Leonard），18世纪剧作家 114
韦克斯，鲁比（Wax，Ruby），喜剧演员 270
韦斯顿，托马斯·(Weston，Thomas，18世纪演员 127，128
韦斯科特，塞巴斯蒂安（Westcott，Sebastian），16世纪经理人 37
威彻利，威廉（Wycherley，William），17世纪剧作家 87，95，131
威尔顿，玛丽（Wilton，Marie），19世纪女演员兼经理人 162，163，165，168，169
威尔基，大卫（Wilkie，David），19世纪人体造型展示者 139
威尔金森，理查德（Wilkinson，Richard），18世纪剧作家 101
威尔金森，诺曼（Wilkinson，Norman），舞台设计师 204
威尔金森，塔特（Wilkinson，Tate），18世纪演员兼经理人 111，131
威尔科克斯，迈克尔（Wilcox，Michael），剧作家 272
威尔克斯，罗伯特（Wilks，Robert），17～18世纪演员兼经理人 99，100，103，104，110，111，118
威尔斯，W. G.(Wells，W. G.)，19世纪剧作家 175，180
威尔逊，罗伯特（Wilson，Robert），16世纪演员、剧作家 50
威尔逊，斯努（Wilson，Snoo），剧作家 248，252
威尔逊，约翰（Wilson，John），17世纪剧作家 85
威利斯，特德（Willis，Ted），剧作家 216，217
威廉斯，埃姆林（Williams，Emlyn），演员、剧作家 212，223
威廉斯，肯尼斯（Williams，Kenneth），演员 224
威廉斯，克利福德（Williams，Clifford），戏剧导演 234，257
威廉斯，迈克尔（Williams，Michael），演员 235
威廉斯，奈杰尔（Williams，Nigel），剧作家 254
威廉斯，希思科特（Williams，Heathcote），剧作家 253
威斯科，阿诺德（Wesker，Arnold），剧作家 229，231，232，239，247
维纳布尔斯，克莱尔（Venables，Clare），戏剧导演 259
维森特－华莱士，黑兹尔（Vincent-Wallace，Hazel），戏剧导演 259
维斯特里斯夫人（Madam Vestris），19世纪女演员兼经理人 150～152，155，157，162，166
魏斯，彼得（Weiss，Peter），剧作家 247，248
温德姆，查尔斯（Wyndham，Charles），19世纪经理人 175，177，181，184，186，218
沃尔菲特，唐纳德（Wolfit，Donald），演员兼经理人 215，217，220
沃尔福德，格伦（Walford，Glen），戏剧导演 259
沃尔克，约翰（Walker，John），19世纪剧作家 148
沃尔克，C. E.(Walker，C. E.)，19世纪剧作家 154
沃尔斯，汤姆（Walls，Tom），演员 178，200，201
沃尔特，哈丽雅特（Walter，Harriet），女演员 271
沃尔特斯，朱莉（Walters，Julie），女演员 258，271
沃芬顿，佩格（Woffington，Peg），18世纪女演员 126，127，132，165
沃勒，刘易斯（Waller，Lewis），演员兼经理人 184，185
沃勒，大卫（Waller，David），演员 257
沃勒尔，莱奇米尔（Worrall，Lechmere，剧作家 197

沃伦，内利(Warren，Nellie)，音乐厅艺术家 194
沃纳，大卫(Warner，David)，演员 232，233，235
沃纳，德博拉(Warner，Deborah)，戏剧导演 271
沃纳梅克，佐埃(Wanamaker，Zoë)，女演员 271
沃腾贝克，廷伯莱克 (Wertenbaker，Timberlake)，剧作家 272
伍德，彼得 (Wood，Peter)，戏剧导演 235
伍德，查尔斯 (Wood Charles)，剧作家 254
伍德，维多利亚 (Wood，Victoria)，喜剧女演员 270
伍德沃德，哈利 (Woodward，Harry)，18世纪演员 127，128，131
乌斯蒂诺夫，彼得 (Ustinov，Peter)，演员、剧作家 219

X

西伯，科利 (Cibber，Colley)，17～18世纪演员、剧作家、经理人 94，97，99，101，103，105，106，111，113，115，117，118，143，152
西伯，苏珊娜 (Cibber，Susanna)，18世纪女演员 123，127
西伯，西奥菲勒斯 (Cibber，Theophilus)，18世纪演员兼经理人 104，118，119，121，122
西登斯，萨拉 (Siddons，Sarah)，18～19世纪女演员 135，143，144，146，156
西蒙，约西特 (Simon，Josette)，女演员 271
西蒙斯，皮普 (Simmons，Pip)，导演 249
西姆，阿利斯泰尔(Sim，Alistair)，喜剧演员 223
希尔，阿伦 (Hill，Aaron)，18世纪经理人 103，106，122
希利，吉姆 (Hiley，Jim)，戏剧导演 250
希皮斯利，约翰 (Hippisley，John)，18世纪演员 127
希特纳，尼古拉斯 (Hytner，Nicholas)，戏剧导演 271
夏罗，安德烈(Charlot，André)，舞台监督 195，197
辛顿，唐纳德 (Sinden，Donald)，演员 257
辛普森，N. F.(Simpson，N. F.)，剧作家 239
肖，菲奥纳 (Shaw，Fiona)，女演员 271
肖，格伦·拜厄姆 (Shaw，Glen Byam)，戏剧导演 223，227，239
肖，塞巴斯蒂安 (Shaw，Sebastian)，演员 273
萧伯纳，乔治 (Bernard，George Shaw)，评论家、剧作家 117，181～185，188～190，202，203，207，217，221
肖特，贝纳代特(Shortt，Bernadette)，女演员 273
谢弗，彼得 (Shaffer，Peter)，剧作家 235，236，238，255
谢尔，安东尼 (Sher，Anthony)，演员 265～267，271
谢尔文，保罗(Shelving，Paul)，舞台设计师 205
谢里丹，布林斯利·理查德 (Sheridan，Brinsley Richard)，18世纪剧作家 135，136，143，148，177，220
谢里丹，托马斯 (Sheridan，Thomas)，18世纪剧作家 127，130
谢里夫，R. C.(Sherriff，R. C.)，剧作家 199，213
谢林，内德(Sherrin，Ned)，电视节目制作人 238
谢林翰，乔治 (Sheringham，George)，舞台设计师 204
谢泼德，萨姆 (Shepard，Sam)，剧作家 265
辛格，J. M.(Synge，J. M.)，剧作家 191～192
休斯，查尔斯 (Hughs，Charles)，18世纪马戏团经理人 140
休斯，理查得(Hughs，Richard)，广播剧作家 209
休斯，玛格丽特 (Margaret Hughes)，17世纪女演员 86
叙谢，大卫 (Suchet，David)，演员 258
雪利，詹姆斯 (Shirley，James)，17世纪剧作家 74，76，78，80，266

Y

雅格比，德里克 (Jacobi，Derek)，演员 236
雅格布斯，萨利 (Jacobs，Sally)，舞台设计师 248，256
雅里，阿尔弗雷德(Jarry，Alfred)，剧作家 78，268
亚历山大，比尔(Alexander，Bill)，戏剧导演 266

亚历山大，乔治（Alexander，George），演员兼经理人 177，181，184，186，189，203

易卜生，亨里克（Ibsen，Henrik），19世纪剧作家 182～184，188，189，220，235

伊登－佩恩，本（Iden-Payne，Ben），戏剧导演 207

伊科利，通德（Ikoli，Tunde），剧作家 269

伊斯林，马丁（Esslin，Martin），无线电节目制作人、批评家 239

衣修午德，克里斯托弗（Isherwood，Christopher），小说家、剧作家 212

耶茨，理查德（Yates，Richard），18世纪演员 126

耶茨，玛丽·安妮（Yates，Mary Anne），18世纪女演员 123，127

叶芝，W. B.（Yeats，W. B.），诗人、剧作家 191

英厄姆，巴里（Ingham，Barrie），演员 255

英奇巴尔德，伊丽莎白（Inchbald，Elizabeth），19世纪剧作家 143

尤德尔，尼古拉斯(Udall，Nicholas)，16世纪剧作家 35，37，42

尤尔，玛丽（Ure，Mary），女演员 129

尤金尼厄，乔治（Eugeniou，George），戏剧导演 261

约翰，奥古斯塔斯（John，Augustus），艺术家、舞台设计师 202，205

约翰逊，塞缪尔（Johnson，Samuel），18世纪作者、剧作家 121，130

约翰逊，塞缪尔（柴郡）（Johnson，Samuel），18世纪剧作家 115

约翰逊，特里（Johnson，Terry），剧作家 272

约翰逊，西莉亚（Johnson，Celia），剧作家 223

Z

詹金斯，梅格（Jenkins，Meg），女演员 218

詹姆斯，彼得（James，Peter），戏剧导演 268

詹姆斯，埃姆里斯（James，Emrys），演员 257

佐利，乔治（Jolly，George），17世纪演员 82

主要参考文献[①]

一般性文献

The Revels History of Drama in English (London: Methuen 1975～1981)：共八卷，是近年来惟一一部综合性英国戏剧史。书中包括年表和戏剧文献目录，极有学术价值。但是，由于是多人合作的结果，因此各卷之间甚至同一卷内强调的重点各异，权威性亦不同。尽管戏剧和剧院均得到全面的关注，但是其论述却可能联系不够紧密。主要内容：第一卷，中世纪戏剧；第二卷，1500～1576年；第三卷，1576～1613年；第四卷，1613～1660年；第五卷，1660～1750年；第六卷，1750～1880年；第七卷，1880年以后；第八卷，美国戏剧。

Allardyce Nicoll的*A History of English Drama* (Cambridge UP[②]，1923～1946，revised 1952－1959）和*English Drama 1900－1930* (Cambridge UP，1973)：两书相辅相成，相得益彰，仍具有很高的学术价值，尤其是每一卷末的“戏剧目录”无可取代。Alfred Harbage的*Annals of English Drama 975－1700* (revised by S. Schoenbaum) (London：Methuen，1964)：本书在早期具有局限性的框架内，提供了关于许多戏剧的简明信息。

下列书中包含各自领域内进一步的阅读书目，但是其中有两个1900年前权威性的一般戏剧文献目录：J. F. Arnott & J. W. Robertson的*English Theatrical Literature, 1559－1900: a Bibliography* (London：Society for Theatre Research，1970)；John Cavanagh的*British Theatre: a Bibliography, 1901－1985* (Mottisfont：Motley Press，1989)。此书为上书的接续。

“Guide to Information Sources”系列（Detroit：Gale Research Company，1976～1982）则提供了更详尽的信息和注释，但是侧重点显然在戏剧上，而非剧院上。这个系列中包括：(1) Frieda Elaine Penninger的*English Drama to 1660, Excluding Shakespeare*；(2) Frederick M. Link的*English Drama 1660－1800*；(3) L. W. Conolly & J. P. Wearing的*English Drama 1800－1900*；(4) E. H. Mikhail的*English Drama 1900－1950*；(5) Richard H. Harris的*Modern Drama in America and England 1950－1970*；(6) Don B. Wilmeth的*American and English Popular Entertainment: a Guide to Information Sources* (Detroit：Gale，1980)。

图片资料

作者在准备本《插图史》的过程中，深切地感到，戏剧界所保存的历史资料是多么的贫乏。其中惟一完整的“图像”遗迹是：Raymond Mitchenson的*Picture History of the British Theatre* (London：Hulton，1957)。但是，对早期戏剧的学术探讨仍可见到。例如：(1) Clifford Davidson的*Illustrations of the Stage and Acting in England to 1580* (Kalamazoo：Medieval Institute Publications，1991)；(2) R. A. Foakes的*Illustrations of the English Stage, 1580－1642* (London：Scolar Press，1985)。

①为了方便有兴趣的读者进一步查阅，本部分的人名、书刊名、地名一律不译。——译注

②即剑桥大学出版社，U和P分别为“university”和“press”的缩写。下同。——译注

但是，自此以后，没有任何图像资料足以填补空白，但有几个不同时期的资料。如：(1) Iain Mackintosh 的*The Georgian Playhouse*(London：Arts Council，1975)；(2)Richard Southern，*The Victorian Theatre：a Pictorial Survey* (Newton Abbot：David and Charles，1970)。另外，(1) Mander和Mitchenson编写过插图丰富的通俗戏剧史系列，其副标题均为：'A Story in Pictures'：*Pantomime*(New York：Taplinger，1973)；(2) *British Music Hall* (London：Studio Vista， 1965)；(3) *Musical Comedy* (London：Peter Davis，1969)；(4) *Revue* (New York：Taplinger，1971)。

中世纪与都铎早期

Richard Beadle编辑的新的*Cambridge Companion to Medieval English Theatre* (Cambridge UP，1994)，对中世纪英国戏剧史进行了漫谈式的综论。Ian Lancashire的*Dramatic Texts and Records of Britain to 1558：a Chronological Topography* (Cambridge UP，1984)，主要探讨戏剧的一些细枝末节，使用起来很不方便，但是远比标题所暗示的要有趣得多。Richard Axton的*European Drama of the Early Middle Ages* (Hutchinson，1974)，主要探讨中世纪早期的戏剧史，至今仍发人深思。Allardyce Nicoll的*Masks, Mimes, and Miracles* (1931，reprinted New York：Cooper Square，1963)，是对中世纪通俗戏剧演出和巡回演出更有趣的全方位描述，至今仍无匹敌者。

Glynne Wickham 的*The Medieval Theatre* (London：Weidenfeld，1974)，将英国中世纪晚期的戏剧放到了欧洲大陆这个大背景下，进行了探讨。William Tydeman的*The Theatre in the Middle Ages* (Cambridge UP，1978)，也以欧洲大陆为参照对英国这个时期的戏剧进行了研究，其姊妹篇*English Medieval Theatre 1400–1500* (London：Routledge，1986)，以戏剧的演出为侧重，叙述更详细，与前者相得益彰。A. P. Rossiter的*English Drama from Early Times to the Elizabethans* (Hutchinson，1950)，观点独特，富有魅力，但是已过时。将上述著作与Christine Richardson & Jackie Johnston的*Medieval Drama* (London：Macmillan，1991) 做一比较的话，则大有裨益。

关于中世纪的宗教戏剧，可参阅下列文献：Karl Young的巨著*The Drama of the Medieval Church* (Oxford UP，1933)，但是必须与O.B.Hardison的*Christian Rite and Christian Ritual in the Middle Ages*(Johns Hopkins UP，1965)结合起来阅读。Rosemary Woolf的*The English Mystery Plays*(Routledge，1972)，是对英国中世纪宗教戏剧的全面概述，但侧重于其文学性。H.C.Gardiner的*Mysteries' End* (Yale UP，1946)，主要探讨对系列剧的压制。其他一些包含不同特点评论资料的"个案研究"文献包括：(1) Jerome Taylor和Alan H. Nelson编辑的*Medieval English Drama* (Chicago UP，1972)；(2) Peter Happé编辑的*Medieval English Drama：a Casebook* (London：Macmillan，1984)；或许最有学术价值的是 (3) Neville Denny为"艾冯河畔斯特拉特福研究系列"编辑的*Medieval Drama* (London：Arnold，1973)。关于对露天历史剧和其他形式的宏大场面戏剧的全面分析，见Glynne Wickham的三卷本*Early English Stages* (Routledge，1959～1981)。

关于都铎王朝早期的英国戏剧，F.P.Wilson的*The English Drama 1485 – 1585* (Oxford UP，1969) 中采用的坚实的历史研究方式，与David Bevington的*From Mankind to Marlowe* (Harvard UP，1962)，形成了鲜明的对照。后者全面详尽地介绍了从中世纪到戏剧繁荣的伟大的伊丽莎白时代转折时期戏剧的特点，就其可感受的热情而言，其学术性绝不亚于其他类似著作。T.W.Craik的*The Tudor Interlude* (Leicester UP，1958)，以都铎时期的演出条件为主线，对间插剧进行了全面的论述，值得一读。可与Richard Southern更具有个人独特性的*The Staging of Plays before Shakespeare* (Faber，1973)。Robert Potter的*The English Morality Play* (Routledge，1975)，主要探讨戏剧的主题、形式和影响。

伊丽莎白后期到查理时代

这是一个英国戏剧鼎盛的时代，与其随意从关于莎士比亚的无数研究中选择出一些相关文献，倒不如列出一个文献目录，作为进一步阅读的参考指南。

Stanley Wells编辑的*Shakespeare：a Bibliographical Guide*（Cambridge UP，1990），主要从文学批评的角度，对莎士比亚产业进行了反思。同时，书中还有几个章节专门探讨一般的莎士比亚研究，如莎士比亚的剧院和新的批评理论。关于那个时代广阔的历史全貌，可参见：G. Blakemore Evans编辑的*Elizabethan – Jacobean Drama*（London：Black，1989）。该书可与目前流行的标准（经常修订的）舞台演出、剧团历史和戏剧实践的概论性著作，如Andrew Gurr的*The Shakespearean Stage 1574–1642*(Cambridge UP,1981)，结合起来研读。

Michael Hattaway的*Elizabethan Popular Theatre* （1982),Peter Thomason的*Shakespeare's Theatre*（1983），和Keith Sturgess的*Jacobean Private Theatre*（1987），三者合称"Theatre Production Studies"系列，由Routledge出版社出版，对戏剧和戏班进行了研究，并收集了一些戏剧演出的证据。拙著*Shakespearean Concepts*（Methuen，1989）对当时戏剧背后的一些思想、概念和假设进行了阐述，可供读者查阅。

G.E.Bentley的两部著作*The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time*(Princeton UP， 1971）和*The Profession of Player in Shakespeare's Time*（Princeton UP，1984），将重点置于戏剧实践家上，与其标题名副其实。Bertram Joseph的*Elizabethan Acting*（Oxford UP，1951)是这片处女地上早期的拓荒者。随后，David Bevington则在*Action is Eloquence：Shakespeare's Language of Gesture*（Harvard UP，1984）中，对戏剧技巧进行了探讨，而对其研究的学术性并未给予充分关注。其前人M.C.Bradbrook在早期的一部经典之作*The Rise of the Common Player*（London：Chatto，1962）中，亦做了同样的探索。而David Wiles则在*Shakespeare's Clown：Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*(Cambridge UP，1987）中，标新立异，独辟蹊径，开拓了另外一条研究的"脉络"。关于假面剧和假面剧表演，John Orrell的*The Theatres of Inigo Jones and John Webb*(Cambridge UP，1985)对此进行了深入的研究，可与David Lindley收集整理的论文集*The Court Masque*（Manchester UP，1984），结合起来研读。

Robert Weimann的*Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre*（Johns Hopkins UP，1978)，正如其标题所表明，覆盖面非常宽泛，而Alan Dessen的*Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters* （Cambridge UP，1984）则透过文本的语言，探索舞台说明可能的含义。关于剧院，Christopher Edwards编辑的一本大纲性的小册子*The London Theatre Guide 1576 – 1642*（London：Bear Gardens Museum,1979)，将目前已收集的证据做了扼要的总结。Richard Leacroft在*The Development of the English Playhouse*（London：Methuen，1973）中，对这一历史时期以后的剧院，进行了更为广泛的研究，本书中所重新构建出来的剧院，都是以这本书为依据的。而Andrew Gurr则在其*Playgoing in Shakespeare's London*（Cambridge UP，1987）一书中，对各种关于观众的矛盾冲突的观点进行了比较和评价。

尽管大部分有关戏剧的文献资料均以文学批评为主导，但是A.R. Braunmuller和Michael Hattaway编辑的*The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*(Cambridge UP， 1990)，则既对戏剧演出的条件进行了描述，同时又对当时更为广阔的社会状况进行了研究，同时还包括关于具体作者以及一般主题方面进一步阅读的详细指导。Alfred Harbage主编，The University of Nebraska Press出版的四卷本戏剧史中包括：*The Predecessors of Shakespeare*(1973)，*The Popular School*(1975)，*The New Intellectuals*（1977）和*The Later Jacobean and Caroline Dramatists*(1978)，书中所提供的指导虽然已略显过时，但是更详尽，而且注释丰富。Lisa Jardine的*Still Harping on Daughters*（Harvester，1983)，是女权主义批评

史上的一部开山之作，对戏剧中明显存在的大男子主义进行了抨击。

詹姆斯一世后期以及查理时代的戏剧一直受到冷落，最近才有人进行过高水平的研究。Margot Heinemann 在其专著 *Puritanism and Theatre*（Cambridge UP，1980）中，对这一时期的戏剧开始进行重新评价，并在 Martin Butler 的著作 *Theatre and Crisis, 1632 – 1642*（Cambridge UP，1984）中得到延续。但是，共和时期令人难以捉摸的戏剧的研究，却仍是一个空白。Leslie Hotson 的 *The Commonwealth and Restoration Stage*（1928，reprinted New York：Russell，1962）仍是本书所探讨的范围内的权威性论著。

王政复辟时期与乔治时代初期

关于这个历史时期的戏剧，最重要的文献无疑是多个作者共同完成的多卷本 *The London Stage*（Carbondale：Southern Illinois UP，1960～1968）。另外一部鸿篇巨著是Philip H. Highfill *et al*的*Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660 – 1800*（Carbondale：Southern Illinois UP，1973 –），此书标题与内容可谓名副其实，对所涉及的主题进行了权威性（尽管高度浓缩）的论述，但是"dictionary（词典）"一词，无论是从规模上还是从质量上，都降低了其应有的地位。

在其著作 *Restoration and Georgian England 1660 – 1788*（Cambridge UP，1989）的第一卷中，David Thomas 和 Arnold Hare 竭尽全力，将与那个时代的戏剧有关的所有资料都收集了起来。这部著作后来逐渐演变为"Theatre in Europe：a Documentary History"系列。*The London Stage* 一书按照年代分册刊行，每一册前都有一篇评论性的介绍，这些介绍以 *The London Stage：a Critical Introduction*（Southern Illinois UP，1968）为标题，结集单独出版平装本，凡五卷。虽然各个编辑在编写的过程中，各有其重点，但对研究这一历史时期的戏剧仍有重要参考价值。

最近几年出版了几本表演和演出风格方面的著作，虽数量极其有限，但仍值得庆幸。其中包括：Peter Holland 的 *The Ornament of Action*（Cambridge UP，1979）；Jocelyn Powell 的 *Restoration Theatre Production*（London：Routledge，1984）；J.L.Styan 的 *Restoration Comedy in Performance*（Cambridge UP，1986）。这些著作从不同的角度对戏剧进行了研究，这比任何一本著作本身的优点更有意义。关于书面形式的戏剧，Robert D.Hume在其著作*The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century*（Oxford UP，1976）中，进行了极其全面、详尽的描述，用新的能够反映时代的分类方式，替代了传统的标签，而不是一味地去迁就后来评论家对整齐划一分类的本能。早期仍值得一读的研究著作有：Norman Holland 的 *The First Modern Comedies*（Harvard UP，1959）和 Kenneth Muir 的 *The Comedy of Manners*（London，1970），而John Loftis的 *Comedy and Society from Congreve to Fielding*（Stanford UP，1959）则进一步将我们带回到了18世纪。

John Loftis 编辑出版的论文集 *Restoration Drama*（Oxford UP，1966）中既包括 L.C.Knights 对戏剧的攻击，也包括 F.W.Bateson 的辩护。Fidelis Morgan 在其 *The Female Wits*（London：Virago，1981）中，对这个时代的女性剧作家做了生动、翔实的描述。这一研究方向，无论是从史的角度来看，还是从分析的角度来讲，都在 Jacqueline Pearson 的 *The Prostituted Muse*（New York：St Martin' s，1988）中，得到进一步发展。

关于 Collier 的争论，Joseph Wood Krutch 的 *Comedy and Conscience after the Restoration*（New York：Columbia UP，1924），仍然是公认最优秀的。关于戏剧圈子里主要演员的研究，Mary Edmond 的 *Rare Sir William Davenant*（Manchester UP，1987）颇见功夫，将戴夫南特这个人的戏剧活动放到了他所塑造的戏剧中来探讨。Judith Mihous在*Thomas Betterton and the Management of Lincoln's Inn Fields,*

1695 – 1708（Carbondale：Southern Illinois UP，1982）一书中，也是这样处理的。Robert D. Hume编辑出版的*The London Theatre World, 1660 – 1800*（Southern Illinois UP，1980），是一部发人深思、涉及领域极其广泛的戏剧专著。

关于18世纪初期的英国戏剧，虽然专门研究极少，但John Loftis的两部专著*Steele at Drury Lane*（California UP，1952）和*The Politics of Drama in Augustan England*（Oxford UP，1963），都很有学术价值，而且终于有人开始关注戏剧审查法案通过前十年的戏剧了。例如，Robert D. Hume在*Henry Fielding and the London Theatre 1728 – 1737*（Oxford UP，1988）一书中，就对此进行过探讨。Cecil Price在*Theatre in the Age of Garrick*（Oxford：Blackwell，1973）中，Allardyce Nicoll在*The Garrick Stage*（Manchester UP，1980）中，对西登斯时代前的戏剧史进行了研究，而Leigh Woods则在*Garrick Claims the Stage*（Westport：Greenwood，1984）中将所研究的对象作为那个时代的象征进行了探讨。关于这个时期的观众，有Leo Hughes的*The Drama's Patrons*（Texas UP，1971）。

在戏剧更专门的领域里，Roger Fiske的*English Theatre Music in the Eighteenth Century*（Oxford UP，1973），似乎一直是无法超越的权威，其影响时间可能像Sybil Rosenfeld的*Strolling Players and Drama in the Provinces*（Cambridge UP，1939）一样长。Rosenfeld女士的*A Short History of Scene Design in Great Britain*（Oxford：Blackwell，1973），为其后来内容更丰富的著作*Georgian Scene Painters and Scene Painting*（Cambridge UP，1981），做了必要的背景方面的铺垫，而后者若能与Richard Southern的*Changeable Scenery*（London：Faber，1952）一书结合起来研读，则会获益匪浅。

乔治时代后期与维多利亚时期

John Loftis的*Sheridan and the Drama of Georgian England*（Oxford：Blackwell，1976），以主要剧作家为侧重点，而非二流、三流作家，但是对研究加里克之后的戏剧，很有价值。George Rowell的*The Victorian Theatre*（Cambridge UP，1978）对1792年之后的英国戏剧进行了研究，而Joseph W. Donohue则在其*Theatre in the Age of Kean*（Oxford：Blackwell，1975）中，以简明扼要的方式，对这个短暂的历史时期进行了研究。Ernest Bradlee Watson具有开拓性的*From Sheridan to Robertson*（Harvard UP，1926）是几种一般介绍性著作中仍具有参考价值的一种，但是其道德判断现在看来，颇值得商榷。

Michael Booth在*Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre*（Manchester UP，1981）中，提供了丰富的背景知识，其专著*English Melodrama*（London：Jenkins，1965）是这个遭人冷眼的研究领域的拓荒者，但是需要与Bruce McConachie的*Melodramatic Formations*（Iowa UP，1992）结合起来阅读。因为尽管后者主要探讨的是美国戏剧，但它是运用历史进化论进行戏剧研究的典范。虽然Martin Meisel的*Realisations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*（Princeton UP，1983）一书的主标题有些意思模糊，但是却将戏剧与其他一些领域联系了起来。关于乔治后期的哑剧，可以参阅David Mayer的*Harlequin in His Element*（Harvard UP，1969）。这部著作的权威性，可与A. H. Saxon关于马术表演戏的专著*Enter Foot and Horse*（Yale UP，1968）相媲美。可惜的是，音乐厅的研究却在等待权威史学家的出现，但是已有一部非常出色的文献目录，即Laurence Senelick，David F. Cheshire和Ulrich Schneider编辑出版的*British Music Hall, 1840 – 1923*（Hamden：Archon Books，1981）。

重要的是，关于19世纪中期的戏剧，也没有概论性的论述。但是，关于维多利亚时代后期，George Rowell的*Theatre in the Age of Irving*是良好的开端，不仅可与其*Victorian Dramatic Criticism*（London：Methuen，1971），而且可与Russell Jackson编辑注疏的维多利亚时代有关戏剧的论述*Victorian Theatre*（London：Black，1989）配合阅读。有两部关于剧院的著作相互补充，相得益彰：一是Victor Glasstone的*Victorian and*

Edwardian Theatres（London：Thames and Hudson，1975)；二是Diana Howard的*London Theatres and Music Halls, 1850－1950*（London：Library Association，1970)。两书各有其特点，前者插图丰富，对当时剧院的建筑风格进行了全面论述，而后者则提供了丰富的历史事实和参考文献，便于进一步研究。Mander和Mitchenson的*Lost Theatres of London*（London：New English Library，1975）所研究的主要也是这一阶段的历史，而Terence Rees的*Theatre Lighting in the Age of Gas*（London：Society for Theatre Research，1978)，则如其标题所表明的，令人耳目一新，而且通俗易懂。

Michael Booth的*Victorian Spectacular Theatre*（London：Routledge，1981）是为数不多的探讨演出方法的专著之一，而David Mayer的*Henry Irving and The Bells*（Manchester UP，1980）则恢复了这部重要的戏剧的合法地位。关于戏剧表演，Michael Butler在*The Rise of the Victorian Actor*(London：Croom Helm，1978)中所做出的结论，受到女权主义者Tracy C. Davis最近出版的专著*Actresses as Working Women*（London：Routledge，1991）一书的挑战，两者互为补充，可对照阅读。

Joseph Donohue编辑出版的论文集*The Theatrical Manager in England and America*（Princeton UP，1970)，可辅以对主要经理人的个案研究，如William Appleton的*Madame Vestris and the London Stage*（Columbia UP，1974)、Alan Hughes的*Henry Irving：Shakespearean*（1981）和J. C. Trewin的*Benson and the Bensonians*（London：Barrie and rockliff，1960）来阅读。Hesketh Pearson的*The Last Actor-Managers*（London：Methuen，1950)，同Frances Donaldson晚一些出版的*The Actor Managers*（London：Weidenfeld，1970）一样，仍然具有较高的学术价值。

20世纪早期

爱德华时代的戏剧，作为独立研究的对象，受到戏剧评论界的全面关注，而两次世界大战之间的戏剧的研究，则略微逊色。关于这一时期戏剧的一般性论著包括：J.C.Trewin的*The Edwardian Theatre*（Oxford：Blackwell,1976)、James Woodfield的*English Theatre in Transition 1881－1914*(London：Croom Helm，1984）和Ian Clarke的*Edwardian Drama*（London：Faber，1989)。关于这个时期的“实验”戏剧，John Stokes的*Resistible Theatres*（London：Elek,1972）揭掉了蒙在这个神秘领域上的面纱，而Andrew Davies的*Other Theatre：the Development of Alternative and Experimental Theatre in Britain*（London：Macmillan，1987）则以此为起点，展示了英国戏剧的面貌。

J.C.Trewin的*The Gay Twenties*(London：Macdonald，1958)和*The Turbulent Thirties*(London：Macdonald,1960)两书，则对两次世界大战之间的英国戏剧历史，进行了探讨，反映了那个时代的风貌。的确，John Gielgud的*Notes from the Gods：Playgoing in the Twenties*(London：Nick Hern Books，1994)既很有特色，也很有见地。Richard Findlater的*The Player Kings*(Lodnon：Weidenfeld,1971)，主要对Gielgud和其他一些在那个时期以及以后数十年间著名的演员进行了研究。

关于西区之外的戏剧历史，Norman Marshall的*The Other Theatre*（London：John Lehmann,1947)仍然是局内人对这一戏剧流派的最好描述，而George Rowell和Anthony Jackson则在*The Repertory Movement*（Cambridge UP,1984）一书中，对那个时期以及后来地方剧院的戏剧历史进行了探讨。Raphael Samuels *et al*编辑出版的*Theatres of the Left 1880－1935*(London：Routledge,1985)和Richard Stourac和Kathleen McCreery的*Theatre as a Weapon*(London：Routledge，1986)两书，则分别以美国和欧洲大陆为背景，对工人戏剧运动进行了研究。Colin Chambers的*The Story of Unity Theatre*(London：Lawrence and Wishart,1989）也以此为开始。

20世纪后期

第二次世界大战后的戏剧一直未得到批评界的关注，但是John Elsom的*Post-War British Theatre*(London：Routledge,1979)以此为起点，对英国戏剧进行了研究，其文集*Post-War British Theatre Criticism*(London：Routledge,1981)亦然。当时，Richard Findlater在*The Unholy Trade*(London：Gollancz,1952)一书中，收集了大量关于戏剧行业操作机制的信息，而J.C.Trewin则在其文集*Theatre Programme*(London：Muller，1954)中，从戏剧行业人士和评论家的角度，对戏剧进行了全方位的研究。

Kenneth Tynan的各种戏剧评论集，尤其是*Tynan on Theatre*(Harmondsworth：Penguin,1964)，是关于1956年前后大约十年间英国戏剧的最基本的文献，必须阅读。有三个戏剧界人士的采访记录选集以及其他一些戏剧演出的记录文件，提供了今后数十年戏剧发展的背景，其中包括：Charles Marowitz *et al*编辑的*The Encore Reader*(London：Methuen,1965)、拙著*New Theatre Voices of the Seventies*(London：Methuen,1981)和Charles Marowitz与本人合作的*Theatre at Work*(London：Methuen,1967)。第一个集子后来重印时更名为*New Theatre Voices of the Fifties and Sixties*,第二个集子则是第三个集子的续编。

在戏剧评论著作中，Laurence Kitchin的*Mid-Century Drama*(London：Faber,1960)仍有学术价值，而John Russell Taylor的*Anger and After*(London：Methuen，revised edition,1978)探讨的是50年代后期的戏剧，而且具有那个时代的特征。Catherine Itzin的*Stages in the Revolution*(London：Methuen,1980)与上述类似。Michael Billington的*One Night Stands*(London：Nick Hern Books，1993)是二十多年对一夜戏剧评论的精选之作，而其*The Modern Actor*(London：Hamilton,1973)，尽管并非局限于当代的戏剧舞台，但是总的来说是对这个艰难领域为数不多的有见地的研究之一。

关于这个时期最有影响的演出团体的记录，有Howard Goorney的*The Theatre Workshop Story*(London：Methuen,1981)；关于王宫剧院兴盛时期的两种各有特色的研究是Irving Wardle的*The Theatres of George Devine*(London：Cape,1978)与Richard Findlater编辑的*At the Royal Court*(Ambergate：Amber Lane Press，1981)以及Sally Beauman的*The Royal Shakespeare Company*(Oxford UP,1982)。其中后者可用Colin Chambers对皇家莎士比亚剧团实验剧院的研究Other Spaces(London：Methuen，1980)来作为补充。关于实验戏剧运动，Sandy Craig编辑出版的文集*Dreams and Deconstructions*(Ambergate：Amber Lane Press,1980)仍颇具影响，而John McGrath的*A Good Night Out*(London：Methuen，1981)则大胆尝试，根据经验来建构理论。

致 谢

为了获得允许使用下列版权图片资料，出版者做出了种种努力，如仍有任何错误或者遗漏，敬请指出。

标题页图，第234、265页图，Reg wilson；标题前页图，64页右栏（两图）、79页图，承蒙加利福尼亚圣马力诺the Henry E. Huntington Library提供；第1页图，Museo Nazionale，Napoli/SCALA；第2页图，The National Museum of Wales；第3页图，Aerofilms Ltd.；第4、18、23、27、46、51、53、55、64右栏（两图）、66、98、128页图，伦敦British Library；第5页图，Mary Evans Picture Library；第8页图，承蒙牛津the Governing Body of Christ Church提供；第6页图，Collections/Brian Shuel；第10页图，取自*R.Gilder：Enter the Actress*，承蒙the Syndics of Cambridge University Library允诺，在本书中复制使用；第11页图，Bibliothèque de l' Arsenal/ Bibliothèque Nationale；第12、14页图，Michael Brooke；第13页图，Bildarchiv Foto Marburg；第15、25、35、59、62、74、83、104页图，取自Methuen出版的*R.Leacroft：Development of the English Playhouse*，承蒙Reed Consumer Books慨允，在本书中复制使用；第15页图，Bodleian Library，Ms Anct F. 3.13，fol. 3r；第16页图，Bodleian Library，Ms F. 2.13，fol. 47；第17页图，Bibliothèque Nationale；第20页图，Bibliothèque Nationale/Flammarion-Giraudon；第21页图，承蒙威斯敏斯特教长、牧师提供；第24页图，承蒙West Yorkshire Archaeology Service提供；第24（下）、27（上）页图，Sonia Halliday；第25（上）、49页图，剑桥The Master & Fellows of Corpus Christi College；第29、84页图，取自Methuen出版的*H & R Leacroft：Theatre and Playhouse*，承蒙Reed Consumer Books慨允，在本书中复制使用；第31页图，获得the Folger Shakespeare Library许可；第33、91、94、162页图，女王陛下所有The Royal Collection(c)1994；第36页（上）图，伦敦British Library/照片由Bridgeman Art library提供；第36页（下）图，得克萨斯休斯顿Sarah Campbell Blaffer Foundation；第38页图，取自*Craik：The Tudor Interlude*/得到the Syndics of Cambridge University Library允许；第40页图，Guildhall library，Corporation of London；第41页（上）图，Bodleian Library（细节取自*The Kermess of St George*）；第41页（下）图，N. Mason-Smith；第43页（上）图，© Crown Copyright. Historic Royal Palaces；第43页（下）图，La Belle Aurore/Steve Davey & Juliet Coombe；第48页图，取自*Greg：Dramatic Documents*；第49、50、72页图，得到the Governors of Dulwich Picture Gallery的许可；第53页图，得到Longleat的the Marquess of Bath许可；第52（下）、63页图，得到the Syndics of Cambridge University Library许可；第60页图，得到the Trustee of the Will of the Eighth Earl of Berkeley（已故）许可；第58页图，Andrew Fulgoni；第67、75（上）、75页（下 ）图，Devonshire Collection，Chatsworth；得到the Chatsworth Settlement Trustees许可，在本书中复制使用；第70页图，个人收藏；第71、83、86（右）、88（右）、103、105、113、136（下），承蒙伦敦the National Portrait Gallery提供；第78页图，牛津Bodleian Library；第118页图，取自*Works*，得到the Syndics of Cambridge University Library许可；第86、93、107、160、165、169（上）、175、184、189、206页图，取自The Theatre Museum收藏，承蒙the Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum提供；第89页图，取自*The Empress of Morocco*，得到the Syndics of Cambridge University Library许可，在本书中复制使用；第92页图，取自1709年版*Hamlet*，得到the Syndics of Cambridge University Library许可，在本书中复制使用；第96、

109、111页（上）图，Harvard Theatre Collection；第97、144页图，The Garrick Club/E. T. Archive；第101、106、115、116、127、132（上）、134、135、136（上）、140、141、145（上）、149、150、151（左）、151（右上）、154、155、158、156、161、168、169（下）、176、177、180、181、182、185、188、192、193、196、194、195、179、198、199、201、200、201（下）、202、205（下）、216（上）、216（下）、217、218、219、229、231、236、237、237页图，Mander & Mitchenson Theatre Collection；第108页图，Cincinnati Art Museum，The Edwin and Virginia Irwin Memorial；第111（下）、133、148、164、173页图，University of Bristol Theatre Collection；第114页图，Yale Center for British Art，Paul Mellon Collection；第119页图，Somerset Maugham Theatre Collection，London/Bridgeman Art Library；第121页图，承蒙the Board of Trustees of the National Museums & Galleries on Merseyside (Walker Art Gallery，Liverpool)提供；第125页图，Museum of London；第129、131页图，版权所有British Museum；第142页图，取自RSC Collection，得到the Governors of the Royal Shakespeare Theatre许可；第132（下）、147、157、167页图，得到the Board of Trustees of the Victorial & Albert Museum许可；第151（下）页图，取自*Plaché：Court Favour*，得到the Syndics of Cambridge University Library许可，在本书中复制使用；第163页图，The Hampden-Booth Theatre Library at The Players；第172页图，Mary Evans Picture Library；第178页图，Lewisham Local History Centre；第179页图，Mansell Collection；第183页图，British Library，Colindale；第207、232页图，Shakespeare Centre Library，Stratford-upon-Avon；第208页图，BBC Photo Library；第210页图，Arcaid/Richard Bryant；第211页图，National Museum of Labour History；第213、219页图，Mander & Mitchenson Theatre Collection (照片由Angus McBean提供)；第223页图，John Vickers；第225页图，Beata Bergström，Stockholm；第226、228页图，Angus McBean；第240页图，承蒙考文垂the Belgrade Theatre提供；第243、249、253、256、257（右）、257（左）、259、261、267、271、273页图，Donald Cooper©Photostage；第247页图，Mander & Mitchenson Theatre Collection (照片由John Haynes提供)；第248、255页图，Morris Newcombe；第254页图，Arcaid/Richard Einzig；第264页图，©Michael Le Poer Trench/Performing Arts Library；第268页图，Sarah Ainslie；第269页图，Channel Four

主题索引

A

阿比剧院（都柏林）191,192,199,201,203,227
阿波罗剧院 200
《阿布德拉匝》（1695）96
《阿彻一家》（BBC 广播剧）224
阿戴尔菲剧院 137,153,164,166,179
《阿德里安》(1674)84,233,250,265,266,269,270,271
《阿尔萨斯乡绅》（1688）91,95
《阿克罗波利斯》（1968）243
《阿拉－纳－波格》（1864）164
《阿里巴巴》（圣诞节童话剧）165
《阿马戴乌斯》（1979）238,254
《阿姆斯特朗最后的晚安》232,236
《阿瑟王王宫里的美国人》（1929）198
阿什克罗夫特剧院 241
《埃德蒙顿的巫婆》65
《艾伯塔斯·沃伦斯坦》（约 1630）76
艾冯河畔斯特拉特福 192,207,226
《艾拉·卢森伯格》142
《艾琳》（1749）130
《艾普索姆泉》（1672）91
《艾维塔》264
《爱德华二世》52,54
《爱德华王三世》117
爱德华王子剧院 200
《爱的领地》（1654）80
《爱的情妇》（1634）76,111
《爱的徒劳》56,157,227
爱丁堡特拉弗斯剧院 253
爱丁堡戏剧节 221
爱尔兰题材戏剧 164
爱尔美达剧院 269
《爱情的多重面具》105,115
《爱情的最后一着》（1696）90,99,100
《爱情和荣誉》75
《爱情面面观》（1989）264
《爱情戏剧》（约 1520）42,43
《爱之神殿》75
安宾斯剧院 244,245,249
《安东尼和克莉奥佩屈拉》88,92,221
《安娜·克里斯蒂》（1923）203
《奥德利夫人的秘密》167
奥尔德威奇剧院 200,233,234,242,245,248,255,257
奥利维尔剧院 254
奥林匹克剧院 150,151,152,155,162
《奥塞罗》49,68,86,112,155,176,181,192,226,235

B

《巴巴拉少校》（1905）190
巴比金剧院 233,264,266
巴托罗缪集市 38,108,147
《巴托罗缪集市》38,48,54,68
《巴维奥》16,17
《白魔》56,61,66
白衣修士剧院 62,68
半月剧院 247
保罗儿童剧团 52,57,62
《保罗与弗兰切斯卡》（1902）189
《暴风雨》53,64,67,112
《悲剧之悲剧》117
《北方人》（1914）191
《贝奥武甫》4,5
贝德福德音乐厅 160
《贝尔彻的运气》（1966）238
贝尔格莱德剧院，考文垂 240,241
《贝克特》（1893）176,233,239
《贝拉米拉》（1687）95
《贝斯的歌剧》（1730）116
备用轮胎剧团 260
《背叛》273
《背叛的贞德》，又名《安娜·布伦》95
《被处决的哈乐根》108
《被缚的乌布王》268
《被激怒的妻子》102,122,123
《被激怒了的丈夫》114,130
《被救的威尼斯》91

《被注视的维纳斯》221
《奔跑的恶魔》(1990) 272
《本性》(约1495) 39
《逼婚》88
比斯顿儿童剧团72,77
彼得·霍尔剧团266,274
《彼得·潘》188,189,266
《彼得·威尔金斯》141
庇护人15,58,62,77,130
便携剧院剧团246,252,253
表演艺术8,11,79,122,123,124,125,144…
《别无出路》(1889) 184,185
《波多尔的理查德》(1933) 213
《波莉》113,115,117,120
伯明翰固定剧目巡回剧团202,204,205,211
《博尔弗里先生》(1943) 213
《博凯尔先生》(1902) 184,185
《补锅匠的婚礼》192
《捕鼠器》198,220
《不该烧死她》221
《不列颠的罗马人》252
不列颠节222,242,227
不列颠剧院149,167,169
《不幸的宠儿》(1681) 95
不幸戏剧243
《不朽的时刻》205
布景设计131,205,222,249
《布朗宁版本》219
布里吉斯街剧院84
布里斯托尔皇家剧院133,134
布里斯托尔老维克剧院217
布利克斯顿黑人剧院261
布鲁克·格林集市147
布鲁利普斯剧团269

C

《猜想》(1566) 35
"残忍戏剧"节248
侧景83,84,89,114,131,132
《插入成分》(1946) 224
查尔斯王子剧院240
《查理王一世》120
《查利的姨妈》(1892) 189
《蟾蜍宫里的蟾蜍》(1929) 202
长期轮演制161
《尝一口蜂蜜》(1958) 231
《偿还旧债的新方法》(1625) 76,145
《常识的生存与死亡》119
《超然感》(1972) 229
《超越实验戏剧》237,238
《巢中的布谷鸟》(1925) 200
《沉睡的牧师》(1943) 213
《成功的艺术》(1986) 272
《城堡幽灵》(1797) 140
《城里最肮脏的表演》(1971) 245
《城市女继承人》(1682) 95
《城市太太》(1632) 76
《持灯的女士》(1929) 213
《持续蒙恩之堡》30,31,39
《重获长生》(1923) 203
《臭名昭著的埃博史密斯太太》(1895) 187
《出埃及记》5
《出类拔萃的女孩》(1982) 258
《厨房》(1959) 323
《穿破裤子的慈善家》(1978) 212,253
传教士戏剧28
《春季大扫除》(1925) 202
《纯蓝色》,又名《记者队》138
《从此开始负责》(BBC广播节目) 208,224
《粗心的丈夫》(1704) 105,106
《错误的喜剧》234,256

D

《达恩太太的辩白》(1900) 187
《达尔杜弗》265
《达夫妮·劳里奥拉》(1949) 213
大都会音乐厅160
《大都市的阴暗面》169
"大家乐"艺术节(1970) 246,253
《大教堂凶杀案》(1935) 212
大门剧院206,227
大魔术马戏团248
《大篷车》(BBC,1938~1941) 208
《大卫·加里克》(1864) 168
大学才子35,51
大学剧院(纽卡斯尔) 241,249
《大众情人》119
《当我们结婚时》(1938) 214
道德间插剧29,30,31,40,41,55
《道格拉斯》(1756) 130

灯光 153,173,245,248
《等待戈多》227
《等待老左》(1936) 211
《低地国家的战争》77
低级剧院 108,150
《敌人就在我们当中》197
《底层》185,188,234
地方剧院，见外省剧院 218,241,251,274
《地狱中的奥菲士》110
帝国剧院 177,178,194,195,218
《第二次世界大战中的施维克》266
第三套节目（BBC 广播电台）224
《第十二夜》43,54,64,66,69,88,192,267
第一对开本 52,53,55,77
《典范》78
电影183,196,198,207,209,210,211,218,222,223,237,246,247
《冬天的故事》167
《动物奇遇记》21
动作造型 139,154
都铎神话 33,54
《斗士斯威尼》(1935) 212
《斗争》(1909) 189
《斗争的时代》212
《独立爱国者》120
独立剧院 182,190,193
《赌徒》(1753) 130
《短暂、强烈的冲击！》(1980) 252
《短暂的对峙》(1945) 223
《椴树》(1947) 213,219
《对话录》14
《多布森家的黛安娜》(1908) 188
多哥戏班 249,250
多西特剧院 63,84,90,102
《多西特有五人疯了》(第四频道电视节目，1982) 269
《多灾多难的约翰王统治》55
《堕落的天使》(1925) 200

E

《鹅妈妈哈乐根》141
《恶魔》(1961) 222,233
《恶有恶报》(1908) 191
《恩爱夫妻》(1699) 100
《儿媳》188

F

《法官》(1885) 178,179
《法网》(1910) 189
《翻身》(1975) 253
《翻译》(1981) 273
《凡西的节日》(1657) 79
反假面剧 67,71
《放荡的人》(1890) 180
放纵的吟游书生 20
《非情所愿的英雄》(1950) 220
菲尔德节剧团 272,273
《菲拉斯特》72
肥皂剧 224,274
《费恩们不再是旧模样》231
《费沃山姆的阿登》225,226
《分桌》(1954) 219
《愤怒的回顾》229,230,237
《愤世者》57,63,64,66,69
讽刺滑稽剧 114,179
讽刺剧 11,57,62,71,88,90,115,119,120,121,127,128,129,155,165,166,167,177,188,194,195,197,203,205,206,216,226,237,338,245,270
《凤凰常来》221
凤凰剧院（旧，第6、7章）62,63,72,73,78,80
凤凰剧院（新）82,200,220,267
凤凰戏剧社 206
《弗吉尼厄斯》(1820) 156
《弗拉迪米尔表弟》(1978) 238
《弗雷德里克夫人》190
《浮士德》(1885) 54,73,174,175
《浮士德博士》48,52,55,73,95
《浮士德博士的一生》(1688) 95
福科诺沃剧团 247,262,265
《福克兰群岛的炮火声》(1983) 272
福利国家 183
福利国家剧社 249
《妇女相互提防》(约 1623) 234
《复仇者的悲剧》65,66,68,235
复活节仪式 13
《富尔根斯和卢克丽丝》(1497) 39,42

G

《改革》，又名《约翰 · 布尔的胜利》148
《改革者哈乐根》148

《改邪归正》(1703) 101
《干腐》(1954) 220
《甘默·格登的魔针》(1575) 35
感伤 43,90,97,99,106,107,126,130,131,136,175,188,200
《感伤恋歌三部曲》(1985) 266
《高布达克》(1561) 35,51,54
《高加索的白垩圈》233
哥特风格 24,130,140,142
《歌剧幽灵》(1986) 264
《歌手》(1989) 272
《格拉纳达的征服》(1670) 90
格拉斯哥公民剧院 213,217,238
《格雷姆肖、拜格肖与布莱德肖》(1851) 166
《给妻子大胆的一击》(1719) 101
《工厂男童工》148
《工厂女童工》148
《工厂杀手》(1837) 218
《工人卢克》155
工人戏剧运动 155,210,211,212
《公敌》(1987) 266
《公交车驾驶员》(1938) 212
公使剧院 194,200,220
公主剧院 150,163,168,180
宫廷大臣剧团 47,49,50,54,55,56,57,58,62
《宫廷娇宠》(1836) 151
宫廷科克皮特剧院 73,74
宫廷弄臣 3,32,35
《宫廷乞丐》(1640) 77,78
共谋戏剧剧团 269
共同经历剧团 255,268
《狗岛》51,57
狗戏 141
《孤儿》(1680) 94
古德曼牧场剧院 116,123,123,125,126
鼓动宣传剧 268
固定剧目演员协会 206
故事诗 19,30
故事书 7,80,108,138
《故态复萌》97,99,100
怪诞人物 6,7,8
《怪癖》(1979) 255,259,260
《怪人》226
《关爱与控制》260
观众 3,5,11,16,19～23,24～273
官方文化 43,150
《鳏夫的房产》88,190
《贵妇人的最后赌注》(1707) 101,106
《贵河夫人》(1934) 213,225,226
国际戏剧节 268
国际戏剧俱乐部 239
国家剧院 150,228,235～240,252～272
国家娱乐服务联合会 198,216,217
《国王大流士》38
国王剧团 49,58,62,63～159
国王游艺团 73
《国王与曼斯菲尔德的磨房主》120
国王与王后的波希米亚剧团 72
国王之首剧院(伊斯灵顿) 246

H

《哈乐根的入侵》(1756) 132
《哈乐根的心境》115
《哈罗，雷格－泰姆！》195
《哈罗德·马金斯是个烈士》244
《哈米吉多顿》197
《哈姆莱特》53,55,56,60,63,65,66,68,69,92,112,176,192,193,202,205,206,208,234,258
《海滨一日》(1953) 218
《海达·加布勒》(1891) 183
《海德公园》78,273
海军大臣剧团 47,49,50,51,60,62,72
海军戏剧 138
《憨剧表演》(BBC 广播节目) 208,209
《汉考克半小时》(BBC 广播节目) 208,224
汉姆普斯台德戏剧俱乐部 252
汉普顿科特 43,111
《好脾气的人》130
合股剧团 253,258,265
《和平的胜利》(1663) 74
《和谐典范》13
河边戏剧排练房 268
荷尔蒙失衡剧团 262
《荷兰名妓》108
《荷兰戏剧》77
赫尔·特拉克组合 247
《赫罗斯拉姆博》115
《黑胡子》，又名《被俘的公主》(1798) 138
黑人戏剧合作社 261
《黑色的奴隶，白色的枷锁》(1975) 261
《黑色喜剧》235

《黑塔》（1946）225
《黑眼睛的苏珊》（1829）154
黑衣修士剧院 49,62,63,67,70,72,73,77
黑与白剧院 261
亨丽埃塔王后剧团 72,77,78
《亨利八世》48,67
《亨利四世》55,101,127,221,266
《亨利王子高围栅的演说》68
《亨利五世》54,125,156,266
《恒河上的大瀑布》（1823）152
《红鼻子》（1985）265
红牛剧团 77
红牛客栈（剧院）49
红色话筒 211
红色梯子剧团 250
红狮客栈（剧院）47
鸿运剧院（旧，第 7 章前）47,49,58,72,73,77
鸿运剧院（新，第 17、18 章）193,200,238
《花花公子迪克》177,192
《华而不实》130
《华伦夫人的职业》191
《滑稽的面孔》（1928）198
滑稽歌舞剧 140
怀特豪尔剧院 200
怀特豪尔闹剧 222
《欢呼，小伙子们欢呼》（1895）172
《欢乐的心灵》（1941）200,215,216,249
环境戏剧 68
环球剧院(萨瑟克)47,48,49,55,58,62,63,64,73,75,79,149,174
环球剧院（沙夫茨伯里林阴大道）266
环球剧院（斯特兰德）221
《患难与共的人》238
皇家埃芬厄姆剧院 166
皇家教堂唱诗班的男童 57
皇家克伯格剧院 149
皇家马戏场 138,140,149
皇家莎士比亚剧团207,226,232,233,234～346,255～274
《皇家顽主》101
皇家戏剧艺术学院 191
皇家圆形剧场 140,154
皇家杂要表演 195
《黄金残余》120
《黄金时代》（约 1590）57
《灰姑娘》（1860）165
《回家》234,239
《惠特克梦境纪实》194
《惠廷顿和他的猫》165
《婚后三小时》109
《婚姻礼赞》（1606）67
《混血儿》又名《路易斯安那州的生活》（1859）164
活报剧 23,26,84,104,139,140
活报纸 150,212,211,212
火炬剧院 226
《获得假释许可之人》（1863）165
《霍布森的选择》（1916）191
IOU 剧团 249

J

《机运》（1617）69
《机运》（1686）88,95
《鸡尾酒会》（1949）219,221
《基督教世界七勇士》（约 1638）73
吉格舞 43,55
即兴喜剧 95,109
集市戏剧演出 108
集团剧院 212,219
《嫉妒的妻子》（1761）125,130
《嫉妒的医生》109
《嫉妒的丈夫》130
纪实剧 237,251
加里克剧院 149,174,177
《加冕大街》（ITV）224
《家庭闲谈》（1927）204
《家庭小生意》（1987）272
《嘉丽》（1989）264
假面剧 31,43,60,67～196
假面舞 55
《坚贞的妻子》（1927）200
间插剧 30～110
《简·肖尔》106
《建筑大师》183,220
剑桥剧院 200
《交流电／直流电》（1970）253
《娇小姑娘》198
《教训丽塔》258
《教养所里的驴》（1963）232
《教育阿尔希》（广播剧）224
教育戏剧 251
《皆大欢喜》51,54,64,66～272(多处)
《接受失业救济的爱情》（1935）212

节庆典礼官 45,48,82,115
节日剧院（剑桥）205
《劫掠》200
杰克·德拉姆的娱乐 57
结绳剧团 244
金衣之野 33
近乎免费剧院 244,259,260
《经三楼回去》184,185
《景色》239
《警报索》273
《警钟长鸣剧团》260
竞赛场（伦敦）195,197
《静水深流》（1855）165
旧价格骚乱 144,146
旧金山哑剧团 239
《居家男士》197
《巨大的红宝石》（1898）172
《剧院规范法案》156
剧院之间的战争 57,96
聚光灯 153,173
绝技戏班 260
军事时事局 216
军营剧院 198

K

卡拉 OK273
开放剧院 239,248
开放空间剧院 240,249,268
《恺撒·博吉亚》（1679）94
《恺撒和克莉奥佩特拉》179,184,221
《坎比西斯》（1560）38
《坎迪德》190
坎特伯雷音乐厅 159,160
《看房者》（1960）239
科顿剧院 47
《科尔特斯》，又名《征服墨西哥》154
科克报告 265
科克皮特剧院 62,63,74,82
《科利奥兰纳斯》93,228
科摩斯考特 140
科特斯洛剧院 254,255
《科文特加登悲剧》118
科文特加登剧院109,116,118,125,126,128,132,133,135～272
《科西嘉兄弟》162,163
《可敬的克莱顿》（1902）188
《可惜她是妓女》（约 1632）76
克伯格剧院 148,149
《克莱奥门爵士和科拉梅兹爵士》43
克赖蒂林剧院 174,177,186,197,220
《克朗诺霍罗斯》（1736）120
克雷默恩娱乐园 156
《克里斯托弗·哥伦布》（1942）225
《克罗德·南恩》（1979）253,261
肯坎布尔路剧团 249
《空虚的王冠》234
《枯草热》（1924）200,201,235
《夸特质量实验》（BBC 电视）237
《快乐的奎克斯勋爵》（1899）180
快乐剧院 211
快乐音乐厅 160,177,194
《款待斯隆先生》（1964）239
狂欢节 20～30
《狂热者》（1927）128,201

L

《垃圾》（1907）190
拉玛玛实验剧团 248
《拉瑟福德与儿子》（1912）188
拉斯普廷剧团 246
《来自普利茅斯的消息》75
《莱昂内尔与克拉丽莎》（1768）130
《莱娜，噢，我的莱娜》237
莱斯特剧团 50
蓝色工装裤 212
《蓝色胡须》（1797）140
浪漫戏剧 53,170,121
《老光棍》（1664）96
《老家伙》232
《老人教授智慧》（1972）119
老维克149,150,207,208,216,217,220,223,227,235,254,267
《潦倒文人的歌剧》117
乐园铸造厂剧团 246
《离婚提案》（1921）201
《黎塞留》（1839）156
礼拜仪式剧 14～23
《李尔》（1972）239
《李尔的私人生活》155
《李尔王》64～92,112,157,221,233,258,265,266

《里纳尔多》103
《理查二世》54,55,94,176
《理查三世》55,112,124,157
理智戏剧 101
《力士参孙》(1671) 80
历史剧 22,23,27～36,46～54(多处)
利润分享 164,197
《利特尔·埃约尔夫》(1896) 183
《利特尔·托德金斯》(1852) 166
利特尔顿剧院 254
《利物浦的穷人》164
连环喜剧 270
联邦戏剧计划 211
联合剧团 50,90,94,102,103
《炼金术士》54,66,67,122
《恋爱中的克里斯蒂》(1969) 253
《两个纨绔子弟的计谋》100,101,102,105,111,220
《两根手杖的魔鬼》127,129
《两位高贵的亲戚》70
《两支玫瑰》175
《量罪记》193,227
《列王》197
林肯律师学院 37,82,86,96,98,100,108～120
临时搭建的舞台 41,80
《凌晨》(1968) 239
另类场所剧院 258
另类剧团 249,250
另类喜剧 269,270
另类戏剧 35,206,243～270
《流浪的继承人》(1874) 185
《流浪的特许戏班》(1795) 110
《流浪者》(1676) 88,90,271
垄断 48,83,121,137,147～158,218
楼上剧院 246,247,258,261
露天历史剧 22～46,70,72,129,197,251
露天演出车 26
《卢修斯·朱尼厄斯·布鲁图斯》94
《鲁滨逊漂流记》165
《鲁滨逊一家》(BBC 广播节目) 224
《路德》229,230
《路过》259
吕刻昂剧院 150,151,153,166,173～182,185～197
吕米埃父子剧团 249
《旅程终点》(1928) 199,207
《绿色女神》(1923) 202
《掠夺》(1966) 239
《略论英国舞台上的不道德和亵渎》99
伦敦大剧院 196
《伦敦的人寿保险》(1841) 151
伦敦东区斯特拉特福 265
伦敦东区斯特拉特福皇家剧院 231
伦敦国际剧院 206
伦敦国际戏剧节 268
《伦敦女工》167
《伦敦商人》117～119,204
伦敦市剧院 149
《伦敦四学徒》(1600) 70
《伦敦通奸者》(1681) 91,107
伦敦戏剧集团 246
《轮奸》117
轮演剧目运动 259
罗宾汉戏 7
《罗伯斯比尔》176
罗马剧院(维鲁拉米翁) 29
《罗米拉斯与埃西莉亚》(1682) 95
《罗密欧与朱丽叶》55,157,206,208,267
《罗森克兰和吉尔登斯特恩都已死去》236
《罗莎琳德》51
《罗斯默肖尔姆》183
《罗素姆万能机器人》206
罗伊·哈特剧团 248
《落基恐怖戏剧》247

M

《妈妈说我永远都不应该》260
《马鞭》(1909) 172
《马车少年》221
《马丁·马奥尔爵士》(1667) 85
《马尔菲的女公爵》69,193,233
《马尔斯和维纳斯的爱情》109
《马耳他的犹太人》48,72,234
《马拉－萨德》(1964) 234
《马类》(1973) 238
《马马玛齐》107
马上比武 31,67
《马上比武挑战》(1613) 67
马术节目 140
马术戏 140,155
马戏团 142,155,222,248
玛里尔布恩剧院 149,167
《玛丽·布鲁姆》(1911) 190

《玛丽·罗斯》（1920）188
《玛丽女王》（1876）175
《麦布女王》131
《麦克白》92,112,119,146,149,220,221,227,256
《卖弄风情的男人》（1757）129
《卖艺人》（1957）229,231,236
漫画原型口号剧院 244,250,262
《猫》（1981）264
《冒名顶替》（1926）202
《没问题》261
《没有电车通莱姆街》237
《没有眼泪的法国人》（1936）219
玫瑰剧院 46,47～60
《玫瑰战争》21,32,36,232,233,267
《梅萨利纳》（1635）76
《每一个女人都知道的》188
《美国》245
美好旧时光剧团 251
《美丽的神庙》115
《美貌的忏悔人》122,123,127
美人鱼剧院 201,240
《美女与野兽》165
咪咪 2～23,24～52
弥撒 8～25
《迷失的贵妇人》（1637）75
《迷失的恋人》（1696）101
米德尔塞克斯音乐厅 159,194,196
《秘密婚姻》（1766）129
面包与木偶剧院 239,248
《面对音乐》（1932）198
《面具还是真实面孔？》（1888）181
《面具与真实嘴脸》（1852）165
民间剧院 230,232
《民族健康》239
民族戏剧 261,269
《明白借口》（1964）229,231
《命运》258
《模仿之作》（1974）239,256
《摩登人物》88,89,98
《摩登丈夫》117,118
《摩洛哥女皇》（1673）69
《磨房少女》130
《磨房主及其雇工》142
魔鬼军团剧团 257～261
秣市剧院 108,142,151,161,174,177,193,220,267
《莫蒂默的倒台》117
莫尔文戏剧节 204
《莫里哀》（1983）265
墨丘利剧院 221,226,239
《牧师的婚礼》86
《牧童的天堂》（1632）74
《牧羊人仪式》13
《幕后窥探》（1767）129
幕间插演的娱乐节目 96

N

《乳树下》225
男（性）同性恋戏剧 260
男扮女装 68,81,123,265,269
《男孩儿与女孩儿》264,266
男童演员 42,82
《喃喃低语的法官》（1991）272
闹剧2,42,55,80,89,91,93,95,102,107～120,121～166,167～177,178～200,202～220,221～270
《尼古拉斯·尼克尔比》（1980）256,257,272
《尼罗河之战》140
《年轻的英格兰》（1934）212
《年轻人》（1513）39,270
年轻维克剧团 259
《年轻一代》（1910）191
牛津大学国王学院小教堂 35
牛津剧场 211
牛津音乐厅 160
纽卡斯尔帝国音乐厅 173
《纽约的穷人》（1857）164,171
女扮男装 86,87,121,127,138,165,186,196,236
女才子 101
《女店员》194
《女孩在上》（BBC 电视）270
《女教师》178
女权主义戏剧 234,260,271
女人悲剧 95
《女人的复仇》108
《女士，发点善心！》（1926）198
女王（国王）陛下剧院 185,192,193,197
女王剧团 50,65,72,108
女王剧院（秣市）105
女王剧院（女王剧院）200,202,216
女王游艺部儿童剧团 62
女性角色 49,66,86,186,271
女同性恋戏剧 260,271

女选举权 187
女演员 3,46,60,66～86,87～97,101,106,110,121,126～194,195～274
女演员妇女选举权促进同盟 187
《女佣与喜鹊》(1858) 165
女子街道戏剧社 259
女子戏剧社 260
《诺尔人的反叛》(1830) 154
诺威奇巡回剧团 111
《噢！多么美好的战争！》(1963) 225,231
《欧律狄刻》120
《鸥麦》132

P

帕尔斯格雷夫剧团 72
帕拉狄昂剧院 200
《帕美勒》126,130
《帕斯奎因》119
帕维林剧院（怀特查普尔区）149
帕维林剧院（伦敦）167
《排演》(1671) 88,90,98,135
潘趣与朱迪剧团 260
叛逆演员协会（圣潘克拉）212
《陪审团的审判》(1875) 179
佩珀之鬼 167
《佩兴特·凡西爵士》(1678) 89
《朋友》(1970) 232
彭布罗克剧团 50～60
《批评家》135,223
《砒霜与旧饰带》(1942) 216
皮尔·金特 208
《皮格马利翁》138,184,185,193,202
《皮克威克外传》175
《皮姆先生过去了》(1919) 201
皮普·西蒙斯戏班 248
《皮萨罗》(1799) 136
皮特罗奇里艺术节剧院 241
《皮亚夫》258
《骗局》(1920) 60,204
《骗子》(1663) 85,91,109,200,201
《贫民窟的角落》(1926) 200,201
《平民变绅士》(1672) 107
评论家 2,74,76,105,153,154,169,181,256
《苹果车》(1929) 203
《破落的狄克》，又名《逆境中的法厄同》119
《普利茅斯的侍从官》57

Q

《七宗罪》(约 1590) 53
《妻子的宽慰》(1711) 106
《奇尔顿·汉德瑞一家》(1948) 219
《奇迹》(1714) 46,101
《奇迹》(1911) 203
《奇普赛德的一个贞洁姑娘》70
奇切斯特节日剧院 235
《骑兵队》(1931) 200,212
《骑马下海的人》(1904) 192
《骑木马》(1965) 238
《乞丐的歌剧》109,112,113～204,205～212,266
《乞丐的婚礼》115
汽灯照明 153
《前天的床位》(1975) 201
《强盗》(1781) 137
《抢耕》(1800) 142
《乔·艾格死亡一日》238
《乔卡斯塔》(1566) 35
《切尼夫人的最后消息》(1925) 202
《亲爱的布鲁特斯》(1917) 188
《亲爱的章鱼》(1938) 213
亲密无间剧团 268
《钦犯》138
轻歌剧 177,179,206
清教思想 37
《情敌》135,220
情节剧 130～135,136～144,147～158,159～168,169～182,183～196,197～212,250
《穷人》(1985) 264
《丘比特与死亡》79
丘芬内尔斯戏班 260
《裘力斯·凯撒》55,112,193
《趣味》(1752) 127,128
全景背景幕 153
《群鬼》(1891) 182,188,190
《群愚史诗》(1743) 97

R

《让·西伯格》(1983) 264
《让她难堪的尖刻》235
《人类》31,38

《人民公敌》(1893) 185
人民剧团 240,244
《人人如此》194
《人人扫兴》49,60
人物类型 36,66～71,75,85,87,99,101,130,178,184,186
《人与超人》184,188,189
《忍耐》179,180
《任何事情都会过去》(1935) 197
日场演出 163
《如此世道》94,100,102,204
《如果她能，她就肯》(1668) 85
《如何赢得选票》(1909) 187
《软毡帽》(1895) 184,185,193
《瑞典之王：古斯塔夫斯》77

S

撒切尔主义 263
萨德勒韦尔斯剧院 137,138,141,148,150,167,201,207,210
《萨尔玛西达·斯柏丽娅》74,75
《萨克》(1927) 200
《萨拉曼卡包围战》138
萨里剧院 140,148,149～170
萨瑟克集市 108
萨维尔剧院 200,243
萨沃伊剧院 174,179,191,192,193
《塞扬努斯》(1603) 57
三百俱乐部 206
《三大法则》(约 1538) 41,44
《三个等级的讽刺故事》(1540) 44
《三个火枪手》(1898) 184,185
《三姐妹》256
桑顿综合剧场 160
桑斯派雷尔剧院 137
桑斯苏西剧院 138
《丧夫的霍尔罗伊德夫人》188
《骚动的巴黎》138
《扫烟囱的男孩》(1830) 154
《森林宝贝》171,212
《森林弃儿》142
《杀鸡用牛刀》182
沙夫茨伯里剧院 174
沙夫茨伯里林阴大道 174,199,200,202,215,245,260,267
《沙漠公路》216,217
沙文主义 54,125,135,196,197,199,212
莎士比亚产业 112,128
《莎士比亚的姐姐》(1980) 257
莎士比亚纪念剧院 129,192,207,225,226,233
《傻子》65,69,71
《山的女儿》198
《善良的管家》(1678) 91
伤逝戏剧 251
《伤心之家》190
《商人》(1976) 323
商业剧院 183,190,191,210,212,217,218,235,240,241,264,266
《上帝的许诺》41
《上流街道》(1902) 188
《少奶奶的扇子》(1892) 186
《少年梦》260
《少女》(1747) 137
《少女鲍恩》(1860) 164
《少女的监护人》135,205
《社会》(1865) 168
社会问题 201
社会戏剧 78
《社会支柱》184
社区剧院 148,149,162
神秘系列剧 23,25～29,34～46
《神圣的火焰》(1928) 200
生命律动剧团 248
《生日晚会》(1958) 239
圣保罗儿童剧团，同保罗儿童剧团 圣保罗教堂唱诗班男童 52,60,62
《圣诞故事》(1774) 132
圣诞节6,7,9,12,13,15～18,20～30,31～52,70～90,148,167,171,172,266
圣马丁剧院 195,200
《圣女贞德》(1871) 179,202,204
圣体节庆宴 20,21～23
《圣徒复活》17,222
《圣徒节》180
《圣徒与罪人》(1884) 150
圣詹姆斯剧院 162,177,181,184,186,202,218,221
《诗辩》52
诗的正义 92,99,103,106,113,130
《施洗约翰》41
《十分钟不在现场》(1933) 202
《十字路口》237

《时髦的爱情》（1759）119
《时髦女人》116
《时尚》（1987）272
《时尚婚姻》（1673）88
时俗讽刺剧 1,114,194,197,203,205,207,215,237,238,245
实验剧院（波兰）243,247,258
实验戏剧 31,115,233,237,238,243,244～260,263～274
《士兵的幸运》（1680）91
《世故的人》（1781）118
世界戏剧节 242,368
《世界与儿童》（约 1507）39
市民喜剧 70,89
《是公爵，又非公爵》107
《是国王，又不是国王》70
抒情歌剧院 174
抒情剧院 204～212,217,221,268
《枢机主教》（1641）77
《束之高阁》246
《爽快人》（1676）88
水上剧院 137,138
《水性杨花》（1924）204
《睡衣上装》（1969）245
《说不清道不明》（1899）190
《说谎者》（1897）180,187
《私生活》（1929）200,207
《斯黛布托与儿子》（BBC 电视节目）238
斯特拉特福天鹅剧院 266
斯特兰剧院 148,150
斯特兰奇剧团 48,50～60
《斯威尼 · 托德》167
《四个上校的爱情》（1951）219
《苏格兰人桑尼》91
《苏格兰巫师》（1820）154
《苏珊叛逆事件》186
《苏伊士之西》（1971）229
素体诗（也译作无韵诗）40,51,90,92,106,118,156,165,179
《索特利 · 盖茨的九个日夜》262

T

《他们在家里怎么样？》217
塔拉瓦剧团 261
塔拉艺术剧团 261
台口67,75,83,84,89,105,166,173,177,193,225,240
《太监》17
太阳剧院 248
《太真并不美》257
泰伦斯舞台 10～20
泰姆巴剧团 261
《泰斯庇斯》（1871）11
《泰脱斯 · 安特洛尼格斯》50,53,92
《贪色一场空》（约 1620）65
谈笑剧 108
《坦克瑞的续弦夫人》（1893）180,186
《汤姆和杰里》150
《汤姆叔叔的小屋》165
《堂吉诃德在英国》119
《逃跑》（1926）204
特拉法尔加剧院 174,183
特拉弗斯剧院 240,253
特鲁里皇家剧院 135
特鲁里剧院84,97～102,103～112,113～118,119～124,125～134,135～146,147～171,172～196,200
《特洛伊洛斯和克瑞西达》53,61,69,217,234,257
《特权阶级》（1867）168,169
《梯厄斯忒斯》（1680）94
体验派表演方法 221,223
《替补演员》258
天鹅剧院 47～60,266,271
田园牧歌 74
《甜馅饼》259
《跳跃者》（1972）239
《铁腕时代》（约 1590）57
《帖木儿》48,51,52,73,77,254
橡木厅屏风 43
《通往大北方的小路》（1968）239
《通往多佛之路》（1921）202
《通向坟墓之路》（1945）221
《同居一室》（1847）164,166
《痛苦的母亲》106
《头发》245
《投票，投票，投奈杰尔 · 巴顿一票》237
透视背景幕 153
《徒劳之举》70
《土匪》（1686）94
《团结就能取胜》216
团结剧院 211,212,213,226,244
《推销员之死》218
《托拜厄斯与天使》（1930）213

《托马斯·莫尔爵士》38
椭圆剧场（肯宁顿）246,253

W

外省剧院 133,211
《玩偶之家》182,183
《亡命之徒阿德尔芒》(1801) 140
《王公的快乐》46
王宫剧院 152,174,195,216,229,230,231～238,239,240,252,253,254,258,259,265～274
《王冠易手》(1667) 85,91
《王后假面剧》(1609) 67
《王特里的龙》120
王子剧院 200,240
《危险的角落》(1932) 214
威尔将军剧团 250
《威尔士歌剧》117
威尔士亲王剧院 149,161,162,163,168～182,200
《威克菲尔德的牧师》165
威克菲尔德三环剧团 247
《威姆普尔大街上的四角帽》213
《威尼斯的莫尔人》86
《威尼斯商人》167,206,267
威斯敏斯特剧院 150,213,235
《威德西思》4
《"威尔斯"的特里劳尼》(1898) 179
"威斯科三部曲"(1958～1960) 232
《为了所提供的服务》(1932) 199
《为演员辩护》(1612) 56
《围攻、袭击和占领巴达霍斯》138
《围攻罗得岛》80
《围攻特洛伊》108
惟一场所剧场 256
惟一剧院（肖尔迪奇）47
维多利亚皇宫剧院 200
维多利亚剧院 149,167
维多利亚剧院（特伦河畔斯托克市）241
《维多利亚之战》138
维尔豪斯剧院 258
维尔街剧院 86
《维洛那二绅士》16
《维纳斯》(1906) 196
《委曲求全》(1773) 135
《委员会》(1662) 85,91,96
《卫士》(1759) 129
《温存的丈夫》(1705) 101
温德米尔剧院 201,216
《温尼格·汤姆》260
《温情的寡妇》(1667) 85
《温柔与高贵》39
温莎的唱诗班男童 37
《温斯洛男孩》(1946) 219
文人剧 34
文艺复兴剧团 267
稳操胜券剧团 250
问题戏剧 69
《我们的》(1866) 168
《我们的美国表兄弟》161,165
《我们的男孩》161
《我们国家的利益》(1988) 272
《我们加入到女士的行列，好吗？》(1922) 204
《我妻子的母亲》166
《我心目中的爱国者》230
《我曾来过这里》(1937) 214
《沃尔波内》67,225,226
沃尔多夫剧院 200
《沃西家族的遗产》(1905) 189
沃辛顿夫人的女儿们 260
《乌布王》77,189
《巫师哈乐根》110
《无论你称之为何》109
《无事生非》55,66,192,257
《无所事事的爱》(1944) 219
《无足轻重的女人》180
《无足轻重的人》(1760) 129
《五朔节》(1983) 22～30
《五小时历险记》(1663) 85
伍斯特剧团 50～60,72
《舞会》(1632) 78
舞台剧院 239
《舞台生涯四十年》(1968) 238
《雾都孤儿》(1838) 154

X

《西班牙悲剧》48,52～60,63
《西班牙人在秘鲁的暴行》(1658) 80
《西班牙游乞僧》94
西德地下音乐厅 155,159
《西方美丽的少女》57
《西方世界的花花公子》192

《西蒙·李》（1839）154
《西印度人》（1771）130
希克斯剧院 200,201
《希克斯科纳》（1514）39
希腊剧院 149,167
《希律王》（1900）189
希望剧团 269
希望剧院 48,49,58,62,63
喜歌剧 135,177,179
喜歌剧院 177
喜剧 1～274（多处）
喜剧剧院 186,226,238,247,267
喜剧艺术节 217
戏单 44,111,114,126,137,165,167,209,217,221
《戏剧法案》（1843）121,148,156～158
戏剧社 190,206,211,244
戏剧审查 115,239,244,247
戏剧协会 225
《戏剧许可法》120～125
戏剧演员剧团 206
戏剧艺术剧团 261
《夏美勒》126
《仙后》102
先锋派演员 187
《先知预言》13
现实主义25,79,118,128,143,164,168,170,188,202,204～212
《乡巴佬》（1711）108
《乡村妻子》（1675）87,88,131
《乡村中的爱情》130
《乡间节日》（1696）108,188
《乡绅乔纳森和他不幸的财宝》245
《香罐》194
箱式布景 151
《向东方去！》70
《像拉里一样快活》（1947）221
《像猪一样活着》（1957）232
小丑、丑角 31,36,55,65,77,140,151,157,165,171,212,226,227
小剧院 115～125,126～134,135～274
《小人国》（1756）129
《小银杯》199,202～205
《肖兰》163,164
《鞋匠的假日》70
《辛白林》176,186,187,206
《辛西娅的狂欢》60
《欣德尔·韦克斯》（1912）191
新古典主义 42,44,53,64,81,85,90,107～112,143
新交易所 68
新教戏剧 42
新剧院60,62,83,110,115,116,137,140,148,158,173,179,200,206,207,217～228,241
新克罗斯帝国音乐厅 178
《新客栈》（1629）75
《新女性》（1894）186,271
新世纪剧院 190
《星光快车》（1984）264
行动剧院 211
《幸福的避风港》（1960）232
《幸福之武器》352
《幸运与男人的眼睛》247,249
《休闲时间》杂志 251
《虚情假意的自由》（1965）232
许可剧院 137,179,182,240,267
叙事歌剧 113,117,121
叙事演出 4
喧闹的小夜曲 20
《漩涡》（1924）199,200
《选举》119
《学徒的奖励》76
《巡官登门》209
巡回剧团9,30,37～39,111～112,133,197,202～204,205～215,227,241,268～274
巡回剧院 218,250
巡回演员 1,19,30,45,107,251,265
《驯悍记》35,52,128,234,235

Y

押韵 51
《鸭叫声》（1974）238
《牙齿与微笑》（1975）252
哑剧 1,6,30～445,67,107,109～112,115,119,132,137,138,140～146,147～158,165,171,172～182
哑剧表演 18,46～60,106,109,122,141,144,172
哑剧演员 3,9,17,36,109
《亚伯拉罕·林肯》（1919）202
《亚当的游戏》18,19
《亚马逊人》（1893）177
《演出船》（1928）197
演员（全书多处）
演员兼经理人 125,129,149,164,174,180,184,185,

187,202,203,204,210,215
演员俱乐部剧院 226
演员剧团 206,255
演员联谊会 206
演员协会 191,206,214
演员巡回剧团 268
宴会厅 60,61～71,73～81,159
《耶路撒冷的毁灭》90
《野生燕麦》(1976) 257
《野鸭》274
野猪头剧院 49
业余剧院 210
《业主》(1972) 258
《一部叫做坎特伯雷的新戏—他的胃口的改变》(1641) 77
《1736年历史纪事》120
《一个便士一支歌》(1951) 222
《一个疯狂的世界，我的主人》(1606) 253
《一个矿工的周五晚上》188
《一个醉汉的十五年人生》155
《一伙快活人》(1641) 79
《一局棋》(1624) 71
《一切为了爱情》(1678) 92
《一天的欢乐》80
《一直到夜晚的漫长一天》236
《伊甸之角》(1934) 214
伊丽莎白公主剧团 62,72
伊丽莎白女王男子剧团 37
伊丽莎白戏剧社 193
《伊斯特·林恩》165
《伊索》(1695) 100
《伊特玛》(BBC广播节目) 208
《疑心的丈夫》125
《已故的兰开夏女巫们》76
《以爱还爱》96,220,235
艺术部 241
艺术实验室 240,246,251,253
艺术委员会 217～226,241～242,260～262,265
艺术戏剧俱乐部 217,233
易卜生主义 182,184
《易疗的病症》237
意大利夜景 109
音乐剧 80,130,164,177,179,197～212,233,245,264～274
音乐厅30,133,140,149,150,155,156～170,171～196,197～274
音乐与艺术促进委员会 217
吟游诗人 3,4～10,15～32,112,129,159
《印度皇帝》(1665) 86,90
《印度皇后》(1664) 88
《印克尔与雅利克》136,137
印刷本戏剧 38
《英格兰的爱尔兰》(1972) 246
英格兰莎士比亚剧团 267
英国广播公司 208
《英国佬的另外一个岛屿》(1904) 190
英国舞台剧团 230
英国戏剧联合会 210
英雄剧 89,90～92
《樱花盛开》238
影院、电影院140,177,196,201,207,209,211,240,254
《勇敢的留守女人》197
《尤利西斯》(1902) 189
《犹大》(1890) 179
《铀235》225
《友好的水手》(1777) 138
《有失检点》142
《诱惑上帝》(1553) 41
娱乐税 197,218,220
娱乐艺术公共车 249
《愉快的和不愉快的戏剧》190
愚人庆宴 20
《与陌生人说话》237
《玉米是绿色的》(1938) 212
《欲望号街车》218,221
《圆颅党人》(1681) 95
圆形剧场 1,29～32,136～144,247,268
远景 83,84
《约翰·福特的古巴导弹危机》250
《约翰·加布里埃尔·博克曼》(1896) 183
《约翰·约翰》42
《约翰王》41,127,152,227
《约翰王统治时期教皇的专制》103
《约翰逊渡过约旦河》(1939) 213
约克公爵剧团 62
约克公爵剧院 174,188
《约克郡的悲剧》117
约克巡回剧团 111,112
《约瑟夫·安德鲁斯》115,126
《月亮潮》(1951) 218
《月亮的光圈》221,222
《月亮皇帝》(1687) 95

《愠怒的情人》（1668）85

Z

杂耍 1,27,77,107,142,195～196,217～228,235
《杂耍》78
杂艺艺术家协会 178
《在袋子里》205
《早晨的娱乐》（1747）127
《造谣学校》135,136
《曾达的囚犯》184
《渣滓》252
《炸土豆片与一切》（1962）232
《詹姆斯四世》53
《占星仪式》13
《战时诞生的孩子》197
《招兵官》100,235,236,272
《这就是一周》（BBC 电视节目）238
《针锋相对》（1638）79
《真理报》（1985）252,272
《真漂亮》（1913）194,195
《争风吃醋的女人》（1664）88
《征服的英雄》（1924）199
《拯救》（1965）239
《正当钱财》（1987）258,272
正统戏剧 159～170,243,244,252,260
《政党》236
《政府督察》234
《直布罗陀包围战》（1804）137
《指关节》（1974）252
《致命的爱》（1680）95
中世纪演员剧团 268
《忠诚》204
《忠诚的臣民》（1660）82
《忠实的弟兄》（1682）94
《忠实的牧羊女》（1608）73
《忠贞不贰的美女》204
《终成眷属》64
《钟声》（1871）175,193
《钟下》（1893）195
《仲夏夜之梦》53,55,80,128,167,169,228
《众才子》80,83
《周年庆典》129,131,149
《朱真周》（1916）197
《侏儒怪》225
驻团诗人 56,65,70,72,78,114
《装模作样的拉尔夫》（约 1552）35,42
《壮丽》（约 1516）36,40～45
《追赶太阳的国王》（1964）235
《追随哈格蒂》（1970）238
《自觉的情人》（1722）106,114,118
自然主义 66,122,132,188～196,199,211,213,220,221,232,247,253
自由处置戏班 248
《自由的胜利》138
《自由与慷慨》（约 1567）37
综艺剧院 174
纵狗斗牛 46
《租借日》（1832）139,154
《租金》，又名《当场被抓获》（1972）250
《最终游戏》227
佐治亚剧院 133,134
《作家的滑稽剧》（1730）116,117,118,120,135

①原文中与正文不统一。—译者注

译后记

一部近五十万言的洋洋巨著，历经近两年的时间，现在终于摆在了读者的面前。作为译者，我们是既兴奋又忐忑不安：兴奋，是因为我们的艰苦劳动终于有了结果，这无疑是最大的回报；忐忑不安，是因为我们对自己也没有把握，不知道读者会做出何种反应，做出何种评判。现在回想起来，接受任务时，自己虽已非“初生牛犊”，但也丝毫没有“怕虎”，毫不犹豫地应承了下来。但是，一开始翻译，便深知其艰难了。这本书之所以难译，主要表现在下面几个方面：

首先，它涉及面极其广泛，有正统的戏剧，也有民间的“野戏”；既探讨文本，同时也讨论剧院与戏剧的表演。因此，这是一部戏剧的历史，剧院的历史，表演的历史，演员的历史，导演的历史……其次，书中所涉及的知识面之广，是我们当初所绝不可能料到的。上自天文，下至地理，从历史、哲学、美学到民俗、神话，从版本考证、考古到建筑、艺术，简直就是一本百科全书。这无意中又增加了一层困难。第三，书中人名、地名、戏剧名众多，据不完全统计，四千有余，且在全书中多次重复出现，因此如何做到名从其主，则是非常挠头的事。为了保证最大限度地使全书统一起来，我们自己建立了一个资料库，将出现的名字全部整理出来，后来每遇到一次，先在资料库中查找，然后再查阅其他工具书。即使如此，我们仍不能百分之一百地保证都准确。最后，作者的语言风格也比较特别，庄重中透着幽默，而且同位语和破折号使用特别多，所以经常为了行文的连贯颇费心思，有时会因为一句话几天吃不香睡不稳。

正是由于上述重重困难，我们数度想打退堂鼓，若非山东画报出版社于建成女士的敦促（而且为本书的出版付出了大量心血和劳动），若非李兄绍明先生的鞭策与鼓励，早就半途而废了。但是，我们毕竟坚持到了最后。在此谨向他们表示最诚挚的感谢。

本书是多人精诚合作的结果，为了保证翻译质量，初稿就由译者相互做了初步校对，然后由刘振前、李毅、康健做了第二遍校对并进行了润色，袁凤识和范琳也参与了部分润色与定稿工作。

刘振前　谨识

2005 年 11 月 11 日于山东大学南苑